

Hugo von Hofmannsthal und die Musik

Wenn man Hugo von Hofmannsthals wichtigen Hinweis vom 1. November 1926 aus seinen Aufzeichnungen »Ad me ipsum« befolgt und bei einer angemessenen Charakterisierung des Autors sich nicht scheut, sich nicht die üblichen Gepflogenheiten einer Biographie aufzuerlegen, sondern es vorzieht, »den Geist der Epoche und den des Individuums zu beschwören und beide auseinanderzulösen«, dann kommt man diesem Wunsch nach einer zutreffenden Wesenserfassung des Autors näher. Denn: Die in diesem Genre der Biographie gepflegten Maßnahmen, die »Anekdoten – die Aufenthaltsorte – die Begegnungen – die Einflüsse« zu registrieren, zeigen nur die »Unfähigkeit, das rein geistige Abenteuer zu erfassen. Es ist zu vermuten, daß sie nicht erfaßt haben, um was es sich handelt.«¹

Nicht das Schildern der Lebensgeschichte, der nachweisbaren Ereignisse, gar einer Chronologie des Lebensganges scheinen Hofmannsthal für den Entwurf einer ihn treffenden Darstellung sinnvoll zu sein, sondern seine Position in der Epoche, in der er lebt. Es geht eben um den Geist der Epoche, der diese charakterisiert und den Versuch, Hofmannsthal in seinen Übereinstimmungen mit und seinen Besonderheiten in dieser Epoche herauszustellen, also »beide auseinanderzulösen«.

Zu diesen Übereinstimmungen mit der Epoche der in Wien verdichteten Europäischen Moderne zählen fraglos die schon von Ernst Mach verkündete Unrettbarkeit des Ich mit allen Folgen für die Auflösung des Individualbegriffs; sicherlich gehört zu diesen Übereinstimmungen auch eine Konsequenz aus jener Schwächung des Ich zu verschiedenen Ich-Dispositionen und die dazu in Wechselwirkung stehende Vervielfältigung der Wirklichkeit zu Wirklichkeiten. Hier wird das notwendige und nicht auszuschaltende Korrelatverhältnis von Ich und Wirklichkeit

* Mit diesem Beitrag verabschiedet sich dessen Verfasser aus dem Gremium der Herausgeber des »Hofmannsthal Jahrbuches zur Europäischen Moderne«, dem er seit der Gründung 1993 angehört.

¹ GW RA III, S. 621.

sinnfällig: Die Aufspaltung des Ich bringt notwendig eine solche der Wirklichkeit mit sich und dies hat auch zugleich eine umgekehrte Wirkung. Natürlich wirken sich diese epochalen Übereinstimmungen bei den einzelnen Künstlern je anders aus, so dass aus diesen Übereinstimmungen, die den »Geist der Epoche« beschwören, die jeweiligen Besonderheiten der Künstler »auseinanderzulösen« wären. Der vielleicht gewichtigste Aspekt in diesem von Hofmannsthal selbst aufgezogenen, zu seiner angemessenen Darstellung führenden Verhältnis zwischen dem »Geist der Epoche« und dem »des Individuums« dürfte jedoch in den Beziehungen zu anderen Künsten zu finden sein.

Diese Umbruchszeit mit sich fortwährend wandelnden Grenzen von Ich und Wirklichkeit übt Wirkungen auf alle Künste aus, in denen Bewegungen, Flüchtigkeit und auch rasche Modifikationen in Ausdruckslagen eine große Rolle spielen. Dies trifft besonders die Pantomime, den Tanz, das Szenische, das Theater und Musiktheater sowie die Literatur, in der gerade die inneren Energien Wirkungen sowohl in der wandlungsfähig sprechenden Physiognomik wie in den prägenden Bewegungen garantieren. Alle diese Künste sind geeignet, rasch Veränderungen, Wandlungen, die vom Betrachter wie vom Beobachteten ausgehen, zu vergegenwärtigen. Gerade in Wien beginnt deshalb in dieser Umbruchszeit sowohl die große Zeit des Tanzes wie der Pantomime. Selbst das von Hofmannsthal und seinen Bekannten, aber auch überhaupt an der Jahrhundertwende häufig gepflegte Verfahren der »tableaux vivants« ist ja letztlich ein Versuch, in bekannte Bilder Bewegungen zu bringen, also jenen neuen Voraussetzungen des In-der-Welt-Seins gerecht zu werden. Grete Wiesenthal als Tänzerin und mit ihren Balletten, Loie Fuller mit ihrem Serpentinentanz und innovativen Lichtspielen, natürlich Nijinsky mit seinen unglaublichen Sprüngen und der Aussagekraft seiner Bewegungen feiern unübertreffliche Erfolge, nicht nur in Wien. »Salome« und »Elektra« von Richard Strauss gewinnen gerade durch die Tänze der Protagonistinnen besonderen Ruhm. Und auch Hofmannsthal schreibt, zu seinem Leidwesen nicht von Strauss vertont, mit »Der Triumph der Zeit« ein Ballett und auch noch einige Pantomimen sowie Entwürfe dazu. Die Bedeutung der Theater- und Opernregie sowie der Bühnenbilder dazu nimmt zu,

und nicht zuletzt deshalb gewinnen Max Reinhardt und Alfred Roller in ihren Tätigkeiten eine besondere Beachtung.

Für die Musik überhaupt gilt es, einen strukturellen Paradigmenwechsel in der Moderne zu vollziehen oder sich zumindest dorthin zu bewegen. Die traditionelle Harmonielehre scheint an ihre Grenzen gekommen zu sein, Versuche in der Atonalität münden in die Zwölftonmusik Schönbergs. Das ist zwar nicht bei allen Komponisten so, Zemlinsky, Schreker und Hindemith etwa gehen andere Wege, aber dennoch sind gerade und auch in der Musik durch die von den angesprochenen neuen Denkvoraussetzungen geprägte Zeit umwälzende Änderungen zu beobachten; man denke an die frühen Opern von Richard Strauss, die sich zwar keineswegs der Zwölftontechnik annähern, aber äußerste Schritte in der traditionellen Harmonielehre gehen und diese sogar partiell überschreiten. Hinzu kommt eine beim frühen Strauss auffallende, differenziert eingesetzte musikalische Gestik, aber auch Ekstase und Klangopulenz, die Wagner und auch Mahler übersteigen. Wie schon in der Malerei zeigen sich auch in der Musik die Unterschiede in der Reaktion der Künstler auf den fundamentalen Wandel in der Basis ihres Denkens und Gestaltens an: Es gibt viele unterschiedliche Wege für die Entwicklung der Künste.

Es sind nicht nur die Philosophie, Naturwissenschaften, Psychoanalyse in die tradierte geistige Lage erschütternden, aber auch reizvollen und produktiven Umbrüchen, sondern eben auch alle Künste. Die Autoren wenden sich deshalb, je Unterschiedliches intendierend, verstärkt etwa der Bildenden Kunst, dem Ballett, dem Tanz und damit der Musik zu.

Bei Hofmannsthal zeichnet sich indessen dabei eine Besonderheit ab, dass er, uneingeschränkt und Mediengrenzen überwindend, sich der Musik – natürlich neben den anderen Künsten – öffnet. Die anziehenden Kräfte der Musik in dieser Zeit sind bei Hofmannsthal (und Strauss) grundgelegt durch die frühe Schopenhauer-Lektüre beider Künstler; bei Hofmannsthal wirkt zudem die weit vor dem Chandos-Brief anzusetzende, freilich lebenslang wirkende Sprachskepsis, die Hilfe von den anderen Künsten, zumal der Musik, erhofft, das ausdrücken zu können, was die Wortsprache nicht vermag.

Die hieraus resultierende Öffnung zur Musik wird von keinem Autor der sich in Wien abspielenden Europäischen Moderne derart nachdrücklich und ungebrochen verfolgt wie von Hofmannsthal: Seine radikale, gesuchte Nähe hat ihm konkret sogar viel Ärger selbst bei den Freunden eingebracht.

Der Weg Hofmannsthals zur Oper, zur Musik überhaupt ist aus den angedeuteten Gründen naheliegend. Denn sein Misstrauen gegenüber den Verständigungsmöglichkeiten der reinen Wortsprache zwingt ihn, sich anderer Ausdruckformen zu bedienen. Schon in seiner frühen Prosa gewinnt das Beschreiben der Gestik, der Physiognomik der Gestalten eine immer größere Bedeutung. Auch wenn dieses Beschreiben wortsprachlich erfolgt, versucht der Autor auf diese Weise, die Unmittelbarkeit des Eindrucks und die Wahrheit des Gesehenen dem Leser angemessen zu vermitteln. Denn im Sichtbarmachen eines Geschehens zeigt sich unmittelbar das, was in der Wortsprache ausgeschlossen ist: Diese benötigt die Intellektualität des Formulierens, des Bedenkens und Rezipierens. Dabei geht das Unvermittelte, Unmittelbare, der direkte Ausdruck des Gefühlten verloren. Hofmannsthal ergänzt die Wortsprache zunächst durch die Mimik, Physiognomik, die Bewegung grundsätzlich und schließlich auch durch die Vergegenwärtigung bildender Kunst: In seiner Prosa wie auch in der Lyrik und in den frühen »Lyrischen Dramen« sind zuweilen Werke der Bildenden Kunst, etwa von Velázquez und Michelangelo, beschrieben und stehen damit dem Leser vor Augen. Besonderen Reiz übt auf Hofmannsthal die Pantomime aus. Aber es gibt ebenso szenische Auf- und Abritte, die auch außerhalb der Bühne sprachlich augenfällig gemacht werden können. Am meisten jedoch zieht Hofmannsthal in diesem sprachskeptischen Feld das Ballett, den Tanz und die Oper zur Hilfe heran, also Äußerungsformen, in denen die Musik zu Hause ist.

Daher wandte sich Hofmannsthal an den schon damals höchst erfolgreichen Komponisten Richard Strauss und leitete damit eine Kooperation in die Wege, die bis zu seinem Tod andauerte. Zunächst galt das Interesse des Autors der Vertonung seines Balletts »Der Triumph der Zeit«, das auf jede wortsprachliche Mitteilung verzichtet, durch Richard Strauss. Diesem Vertonungswunsch gab Hofmannsthal schon vor der endgültigen Fertigstellung des Balletts Ausdruck, als der 26-

jährige am 17. November 1900 an den damals 36jährigen Strauss schrieb:

Ich weiß nicht, ob Sie sich noch eines Gespräches in Paris erinnern, und daß ich Ihnen damals von dem Einfall zu einem Ballett Erwähnung tat, worauf Sie sehr freundlich äußerten, Sie würden ein solches allenfalls gern komponieren.

Mein Ballett ist nun fertig, oder nahezu. Zwei Akte liegen in der Reinschrift vor, vom dritten, der ohnehin kurz werden soll, eine Art von Apotheose, kann ich detailliertes Szenarium beilegen. Ich würde mir nun sehr gerne erlauben, Ihnen dieses Ganze vorzulegen. Da ich Ihre augenblickliche Stimmung einer solchen Sache gegenüber aber nicht kenne und nicht gerne Sie und mich mit einer ganz vergeblichen Sendung belästigen möchte, so frage ich an, ob Sie sich noch irgendwie für eine solche meinige Sache interessieren und ob Sie mir freundlichst zusichern wollen, sich dann innerhalb 14 Tagen, vom Empfang der Sendung an, irgendwie über die vorläufig zu Ihrer Verfügung stehende Arbeit zu äußern. In Erwartung Ihrer Antwort bin ich Ihr sehr aufrichtig ergebener Hugo von Hofmannsthal²

Dieser erste Brief an Strauss, dem bald ein zweiter folgte, und auch dessen Antwortschreiben reizen zu einer kurzen, aber lohnenden Betrachtung: Schon dieser Brief vom 17. November 1900, immerhin der erste von Hofmannsthal an Strauss überhaupt und der sich zudem nur auf ein eher kurzes Gespräch in Paris bezieht, ist von einem merkwürdig uneinheitlichen Ausdruck getragen: Einerseits wirkt er fast flehend mit seiner Bitte um Vertonung; andererseits stellt er zugleich Termingrenzen und setzt den Briefempfänger damit unter Druck. Hofmannsthal ist zwar zehn Jahre jünger als Strauss, aber er hatte als 26-Jähriger in Wien geradezu einen Kultstatus erreicht und litt keineswegs unter mangelndem Selbstvertrauen. Der Bittende scheint es deshalb, trotz des Altersunterschiedes zum sehr berühmten Komponisten Strauss, nicht bei seiner höflichen Anfrage zu belassen, sondern auch seiner eigenen »Größe« Ausdruck geben zu wollen, indem er glaubt, Strauss Fristen vorschreiben zu können. Das tut er derart nachdrücklich, dass man die Verärgerung von Strauss ahnen muss: Hofmannsthal bittet ja nicht nur um eine Rückmeldung innerhalb von 14 Tagen, sondern prä-

² BW Strauss (1970), S. 15.

zisiert den Zeitraum zusätzlich dadurch, dass diese 14 Tage »von Empfang der Sendung an« gelten.

Strauss hat das genau gespürt: Er lässt Hofmannsthal mit einer Antwort warten, so dass dieser den Komponisten am 30. November 1900 an seine Bitte um die Vertonung von »Der Triumph der Zeit« erinnert und, nun etwas milder, eine »baldige Antwort«³ erbittet. Genau, wie im ersten Brief gefordert, lehnt Strauss, 14 Tage nach dem Erinnerungsb brief am 14. Dezember 1900, Hofmannsthals Vertonungswunsch ab.

Strauss kontert dabei dem bittenden und zugleich überheblich fordernden Hofmannsthal mit einer ganz subtil ausgedachten Antwort, die genau diesen Widerspruch deutlich werden lässt: Er sagt dem Verfasser des »schönen Balletts«, das er noch weiter lobt, eine Vertonung ab, weil er an einem eigenen, von ihm selbst verfassten Ballett (»Kythere«) komponiere, das »wahrscheinlich schlechter« sei als Hofmannsthals Ballett. Die fast devote Bitte Hofmannsthals wird also nicht nur abgelehnt, sondern wird mit einem für den Autor ärgerlichen Qualitätsvergleich zusammengebracht, wenn der bedeutende Komponist auf fremdem Terrain tätig wird und selbst ein Ballett verfasst, das sich hinter dem Hofmannsthals nicht zu verstecken braucht, ja nur »wahrscheinlich« schwächer ist als dasjenige des Autors. Und all das wird noch in ein ironisierendes Zeitgerüst gepackt, das die Fristsetzung des Autors im ersten Brief konterkariert: Zuerst müsse er noch sein »kleines Operchen« »Feuersnot« fertig schreiben, dann käme »Kythere«, für das er etwa drei Jahre brauche und dann wären wieder seine Sinfonien an der Reihe, die bereits seit zwei Jahren warteten und danach fehlten ihm zum Ballett Hofmannsthals »Kraft und Lust«.⁴

Nebenbei bemerkt kam es zu einer allerdings recht erfolglosen Vertonung des Balletts »Der Triumph der Zeit« durch Alexander Zemlinsky, und die kritische Sicht dieses Komponisten verdichtet sich in einer aufschlussreichen Bemerkung Hofmannsthals über die Vertonung Zemlinskys in seinem Brief an den Direktor der Wiener Hofoper Gustav Mahler vom 2. August 1901. Genau dieser Vorwurf, den Hofmannsthal gegenüber Zemlinsky erhebt, lässt sehr schön erkennen,

³ Ebd., S. 16.

⁴ Ebd.

warum der Autor eine Vertonung von Strauss bevorzugt hätte. Nach deutlicher Kritik an Zemlinsky fügt Hofmannsthal zusätzend hinzu, dass dieser Komponist »nichts vom malerischen«⁵ versteht. Es geht Hofmannsthal also um das Visuelle, das durch die Musik gefördert werden müsse, das, was man auch als musikalische Gestik bezeichnen könnte. Und genau das ist eine der großen Stärken von Richard Strauss, der etwa in seiner ungemein erfolgreichen »Salome«-Oper ganz gezielt musikalische Bewegungen als Visuelles fördernd einsetzt: So fällt zum Beispiel das Orchester in immer tiefere Lagen, wenn von dem in einem tiefen Verlies gefangenen Jochanaan die Rede ist. Unwillkürlich geht auch der Blick des hörenden Betrachters in die Tiefe und zudem stellt sich damit eine aussagekräftige Räumlichkeit ein.

Diese musikalische Gestik und Farbigkeit ist besonders in einem Ballett notwendig, das ja auf die Wortsprache völlig verzichtet, um die Bewegungen und Tänze der Bühnengestalten mit dem Inhalt und Sinn der Geschichte zu füllen und zu intensivieren. So ist Hofmannsthals Enttäuschung durch die recht harsche Ablehnung der »Triumph der Zeit«-Vertonung von Richard Strauss nachvollziehbar.

»Elektra«

Besonders herzlich ist dieser erste Briefkontakt nicht und man mag kaum glauben, dass sich daraus eine derart bedeutende Kooperation ergeben könnte. Tatsächlich herrscht nach diesen drei Zeugnissen eine briefliche Funkstille von fast sechs Jahren, bis dann, nach einem persönlichen Zusammentreffen, erneut Hofmannsthal die Initiative ergreift und wegen der Vertonung der »Elektra« brieflich am 7. März 1906 auf Strauss zugeht.

Wiederum offenbart er sich dabei als sehnsgütig Hoffender. Noch einmal wird deutlich, wie wichtig Hofmannsthal dieser Eintritt der Musik in seine Dichtung ist. Seine Bittstellung wird diesmal auch nicht mehr mit jener eher überheblichen Fristsetzung verknüpft, sondern jetzt wäre Hofmannsthal für die »kleine Nachricht, in jedem Fall«,⁶ ob

⁵ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 301.

⁶ BW Strauss (1970), S. 17.

positiv oder negativ und wann auch immer, möchte man ergänzen, dankbar. Und Strauss sieht natürlich den anderen Grundton Hofmannsthals und antwortet weit verbindlicher, freundlicher, ja sogar in einer Weise in die Zukunft schauend, dass man sich darüber in dieser frühen Phase, in der noch kein Ton von Strauss zu Texten Hofmannsthals geschrieben war, nur wundern kann. Es klingt wie weise Voraussicht. Zunächst jedoch sagt er in seinem Brief vom 11. März 1906 eine Vertonung des Elektra-Dramas, obwohl er bereits Striche am Dramentext für ein mögliches Opernlibretto vorgenommen hatte, deshalb nicht zu, weil ihm der Stoff zu nahe an seiner »Salome« zu sein scheint und er wohl eher dafür plädiere, »an ›Elektra‹ erst in einigen Jahren heranzutreten, wenn ich dem Salomestil selbst viel ferner gerückt bin.« Er bittet Hofmannsthal deshalb um »einen der ›Salome‹ entfernteren Stoff Ihrer Hand« und erwähnt dabei ausdrücklich das vom Autor bearbeitete Semiramis-Sujet oder die Gestaltung eines Renaissancestoffes. Und dann folgt die erstaunliche, ins Künftige weisende Aussage des Komponisten:

Jedenfalls bitte ich Sie dringend, mir in allem Komponierbaren aus Ihrer Hand das Vorrecht zu lassen. Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind füreinander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben.⁷

Hofmannsthal bedankt sich für den so aufmunternden Blick in die Zukunft und bestätigt am 27. April 1906 seinerseits, dass sie »etwas zusammen früher oder später machen werden und müssen«.⁸ Dann versucht er erneut, Straussens Interesse auf die »Elektra« zu richten, die aus seiner Sicht eigentlich keine Ähnlichkeiten mit dem »Salome«-Stoff aufweisen würde. Die dann folgende Charakterisierung beider Werke durch den Autor ist von allergrößter Bedeutung, und zwar nicht nur für die »Elektra« selbst, sondern auch für alle späteren gemeinsamen Schöpfungen. Denn Hofmannsthal beschreibt nicht – oder nur kaum – die Handlung oder die Figuren, sondern hauptsächlich Farben und Bewegungen, also genau das, was Strauss im Unterschied zu Zemlinsky genial beherrscht: das Hervorrufen von Bildern, von Farb- und Licht-

⁷ Ebd., S. 17f.

⁸ Ebd., S. 19.

verhältnissen sowie Bewegungszügen vor allem durch musikalische Gestik und natürlich durch die Wirkungsmacht der Musik an sich. Hofmannsthal charakterisiert den wesentlichen Unterschied zwischen Straussens »Salome«, die er selbst zu dem Zeitpunkt noch gar nicht gehörte hatte, und »Elektra« wie folgt:

bei der »Salome« soviel purpur und violett gleichsam, in einer schwülen Luft, bei der »Elektra« dagegen ein Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell. Auch scheint mir die auf Sieg und Reinigung hinauslaufende, aufwärtsstürmende Motivenfolge, die sich auf Orest und seine Tat bezieht – und die ich mir in der Musik ungleich gewaltiger vorstellen kann als in der Dichtung –, in »Salome« nicht nur nicht ihresgleichen, sondern nichts irgendwie Ähnliches sich gegenüber zu haben.⁹

Hofmannsthal interpretiert schon die noch gar nicht geschriebene Musik. Damit macht er deutlich, was er sich von Strauss erhofft: Nicht die Gestalten je für sich sind wichtig, sondern die Gegensatzstruktur, und zwar zwischen den Gestalten wie in den farblichen und/oder schwarzweißen Konstellationen. Schon 1903 schreibt Hofmannsthal die »Szenischen Vorschriften zu *Elektra*«, in denen er im Prinzip das gesamte Werk auf ein paar Seiten umfassend interpretiert, indem er – wie knapp in diesem Brief – nur auf Farben und Bewegungszüge, nicht aber auf die Gestalten selbst eingeht.

Ebenso ist ihm in diesem Brief vom 27. April 1906 die »aufwärtsstürmende Motivenfolge« wichtig, die sich auf die Gestalt des Orest und seine Tat bezieht, also diesem im Grunde sekundär zugeordnet wird, und zwar in der Gewalt und Ausdrucksstärke der Musik.

Ein verlegerisches und auch geschäftliches Problem von Strauss und Hofmannsthal mit dem Fischer- und auch Fürstner-Verlag wird recht bald gelöst. Unwichtig ist dies deshalb nicht, weil hier potentiell erhebliche Summen im Spiel sind: So konnte Strauss von den ersten Einnahmen aus seiner »Salome« bereits den 1907/08 vom Jugendstilarchitekten Emanuel von Seidl betreuten Bau seiner Garmischer Villa finanzieren. In diesem großzügig gestalteten, zweigeschossigen Gebäude mit Erkerturm, der von Strauss als Skaterraum genutzt wurde, mit einer Loggia, die den Blick in einen wunderschönen Garten mit alten

⁹ Ebd.

Bäumen freigibt, und einem Esszimmer ganz aus Lärchenholz mit Fayoncen an den Wänden wurden vom Architekten viele Bauwünsche des Ehepaars Strauss berücksichtigt. Auch das Arbeitszimmer liegt im Erdgeschoss und ist in Kirschbaumholz gestaltet. Ab 1908 wählte die Familie dieses geräumige Landhaus, welches ursprünglich als Sommerhaus gedacht war, zum ständigen Wohnsitz. 40 Jahre lang war es für Richard Strauss ein Zuhause. Heute ist es ein eingetragenes Baudenkmal und eine Attraktion in Garmisch. Der Komponist kehrte zu diesem von ihm sehr geliebten Anwesen zwischen allen künstlerischen Verpflichtungen im In- und Ausland zurück und komponierte dort im häuslich-familiären Rahmen viele seiner Werke.

Nach der Klärung der Vertragssituation beginnt er mit der Vertonung der »Elektra«. Natürlich kann der Dramentext nicht unverändert in dieser Oper übernommen werden, und es zeigt sich dabei im Briefwechsel zwischen den beiden Schöpfern, dass sich Hofmannsthal erstaunlich großzügig gegenüber den Veränderungswünschen von Strauss am Text verhält. Selbst die unterschiedlichen Vorstellungen beider von der Präsentation des Schlusses, den »Ermordungsszenen«,¹⁰ so Hofmannsthal am 3. Januar 1908 an Strauss, werden in einem produktiven Austausch so gelöst, dass es für beide akzeptabel ist. Nach ersten Skizzen zur »Elektra«-Vertonung im Jahr 1907 wendet sich Strauss, nachdem die Beiden zwischenzeitlich gemeinsam über den Plan einer »Semiramis«-Oper nachdachten, den sie dann aber doch fallen ließen, intensiv der »Elektra« zu. Bereits am 22. Juni 1908 teilt er Hofmannsthal mit: »Die Partitur ist fertig bis zum Eintritt des Orest.« Dem Schluss der Oper widmet er sich engagiert: »Ich habe gestern begonnen, weiter zu komponieren und bin, glaube ich, dafür jetzt in sehr guter Stimmung.«¹¹ Ende September 1908 schließt er die Partitur ab.

Hofmannsthal erkrankt gegen Ende des Jahres 1908, ein Nervenleiden, so dass die briefliche Korrespondenz mit dem Komponisten relativ kurz vor der »Elektra«-Premiere etwas abnimmt. Dennoch setzt Hofmannsthal alles daran, zwischen der geplanten Uraufführung in Dresden und einer späteren Inszenierung in Wien eine gehörige Zeit

¹⁰ Ebd., S. 33.

¹¹ Ebd., S. 37.

mit Aufführungen an anderen Orten verstreichen zu lassen. Denn Wien scheint dem Librettisten am 7. November 1908 für die »Elektra« deshalb als Inszenierungsort wenig geeignet zu sein, da

das Wiener Publikum noch immer gegen jedes Neue genau so stützig ist, wie zu Zeiten, da es einen »Fidelio« oder »Don Juan« hat durchfallen lassen, und da es ferner gerade in Wien weniger auf das Werk selbst den Leuten (die in einer Première sitzen) ankommt, als auf das Drum und Dran, nämlich auf eine erste Besetzung und einen Dirigenten, von dem sie sich in ihrem eingebildeten Musikverständnis einbilden, er sei ein großer Mann, so habe ich den Eindruck, daß sich hier eine, in diesem vulgären Theatersinn *glanzlose* und daher nicht ungefährliche Première vorbereitet.

Eine Aufführung nach der Dresdner Première in Berlin oder einer anderen ausländischen Hauptstadt, die sicherlich erfolgreich wären, hätte wichtige Folgen:

Denn wenn schon eine ganze Reihe von Erfolgen, an denen ich nicht zweifle, vorliegen, so fällt natürlich der halbe Mißerfolg in Wien, an dem ich unter diesen Umständen auch nicht zweifle, weniger in die Waagschale.¹²

Am 25. Januar 1909 kommt es, wie vier Jahre zuvor bei der »Salome«, im Königlichen Opernhaus in Dresden zur Uraufführung der »Elektra«. Dirigent war wie bei der »Salome« der von Richard Strauss hochgeschätzte Ernst von Schuch, Regie führte Georg Toller. Es wird, so Strauss selbst, von einem »anständigen Achtungserfolg« berichtet. Nach Aufführungen in Berlin, München und schließlich Wien kommt es zu dem Welterfolg der ersten gemeinsamen Oper von Hofmannsthal und Strauss. Der Komponist berichtet dem Librettisten bereits am 5. März 1909: »»Elektra« geht überall kolossal. München jede Woche total ausverkauft.«¹³ Dieser Erfolg der Oper ist bis heute ungebrochen.

Dass Hofmannsthal das Besondere, Innovative dieser Oper sieht, macht jener implizite Vergleich mit »Fidelio« und »Don Giovanni« deutlich. Auch Strauss zieht in seinen »Betrachtungen und Erinnerungen« ein Fazit, welches das Außerordentliche dieses Werkes eindrücklich hervorhebt. Sein Wunsch,

¹² Ebd., S. 48.

¹³ Ebd., S. 54.

dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen, gewann das Übergewicht über die Bedenken [Elektra nach Salome zu vertonen], und so ist »Elektra« sogar noch eine Steigerung geworden in der Geschlossenheit des Aufbaus, in der Gewalt der Steigerungen [...] Beide Opern [»Salome« und »Elektra«] stehen in meinem Lebenswerk vereinzelt da; ich bin in ihnen bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytemnästras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.¹⁴

Strauss vergisst auch nicht, auf die große Wirkung des Tanzes hinzuweisen, der in beiden Opern eine zentrale Rolle als Ausdrucksextrem spielt und der Hofmannsthals Wunsch nach wortlosem und damit angemessenem Ausdruck jenseits aller Sprachskepsis, eben auch in der »Elektra«, einlöst. Der Komponist sieht in Salomés Schleiertanz den »Kernpunkt der Handlung« und in Elektra »nach der nur mit Musik ganz zu erschöpfenden Erkennungsszene der erlösende Tanz«.¹⁵

Schon vor und kurz nach der Uraufführung von »Elektra« arbeiten Hofmannsthal und Strauss an weiteren Opern, an der nicht vollendeten »Semiramis« und am »Rosenkavalier«. Über diesen berichtet der Librettist am 11. Februar 1909 aus Weimar dem Komponisten: »ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenario einer Spieloper gemacht«¹⁶ – dies bezeichnet den Beginn an der gemeinsamen Arbeit am vielleicht berühmtesten Werk der beiden Künstler: »Der Rosenkavalier«.

Insgesamt schaffen beide gemeinsam neben dem Ballett »Josephslegende« (UA 1914) sechs Opern, und zwar eben diese »Elektra« (UA 1909), »Der Rosenkavalier« (UA 1911), »Ariadne auf Naxos« (UA 1912/1916), »Die Frau ohne Schatten« (UA 1919), »Die ägyptische Helena« (UA 1928) und »Arabella« (UA 1933).

Wenn man bedenkt, dass der Regisseur der Uraufführung des Dramas »Elektra« 1903 Max Reinhardt war, zudem der bedeutende Bühnenbildner Alfred Roller häufig auch im Felde der gleichnamigen Oper von Hofmannsthal und Strauss um Rat gefragt wurde, dann sieht man, dass bereits im beginnenden 20. Jahrhundert die Konstellation

¹⁴ Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*. 2. Aufl. Zürich 1957, S. 230.

¹⁵ Ebd., S. 229.

¹⁶ BW Strauss (1970), S. 53.

von Künstlern sich abzeichnet, die dann entscheidend für die Gründung der Salzburger Festspiele im August 1920 wurden: Hofmannsthal, Reinhardt, Strauss und Roller.

Ohne Zweifel geht von der Zusammenarbeit an der »Elektra« eine Energie aus, die die Kooperation der beiden Künstler Hofmannsthal und Strauss intensiv gefördert hat. Bei aller Produktivität indessen gab es auch einige durchaus kritische Stimmen zu dieser gemeinsamen ersten Oper und auch den folgenden sowie an der Zusammenarbeit überhaupt, sogar von Hofmannsthal und Strauss selbst.

Auffallend an den sechs gemeinsam geschaffenen Opern ist sicherlich, dass die Hälfte von ihnen antike Stoffe bearbeitet. Und genau an dieser Besonderheit kann man die große Nähe zwischen Hofmannsthal und Strauss ablesen. Zugleich zeigt sich, dass eigentlich alle gemeinsamen Interessen zwischen beiden Künstlern immer auch eine Differenz umfassen. Vielleicht ist gerade deshalb die Kooperation beider derart produktiv, weil das Zugleich von Nähe und Ferne zu weiterem Schaffen auf beiden Seiten einlädt. Hier bewahrheitet sich die frühe Einsicht des 19-jährigen Hofmannsthal, der seinen Claudio in »Der Tor und der Tod« sagen lässt: »So seh ich Sinn und Segen fern gebreitet [...] / Doch wie mein Blick dem Nahen näher gleitet, / Wird alles öd [...].¹⁷

Die Liebe zur Antike ist beiden gemeinsam, von Hofmannsthals großer Kenntnis antiken Dichtens und Denkens weiß man. Er hat schon als Schüler eigenständig Übersetzungen von Texten des Sophokles verfasst. Die große Nähe von Richard Strauss zur Antike passt nicht so recht zu dem Bild, das der bekannte Germanist Hans Mayer fälschlich vom Komponisten als derber »bayrischer Musikant« (gegenüber dem »sensiblen Augenmenschen Hofmannsthal«) entworfen hat – nur weil Strauss gerne Karten spielte und zuweilen recht unverblümt seine Meinung, auch in den Briefen mit seinem Librettisten Hofmannsthal kundtat. Liest man den Briefwechsel beider genauer, dann stellt man sehr rasch die Präzision, den Sinn für Dramatik und Zuspitzungen bei Strauss fest – Bereiche, in denen er gewiss seinen Autor übertraf. Straussens Nähe zur Antike und seine Kenntnis ist offenkundig. Auch er hat sich bereits als Gymnasiast mit Sophokles auseinandergesetzt

¹⁷ GW, GD I, S. 282.

und einen »Chor aus Elektra nach der Tragödie des Sophokles« komponiert. Er hat sich selbst sogar mehrfach als »griechischer Germane« und »germanischer Grieche« in seinen späten Aufzeichnungen benannt.¹⁸

Die gemeinsame Antikenvorliebe ist natürlich ein Grund dafür, dass insgesamt drei Opern mit antiken Stoffen entstanden sind. Sicherlich spielt dabei auch ein weiteres Faktum eine wesentliche Rolle: Da der in der Oper gesungene Text weniger verständlich ist als der gesprochene Text auf der Bühne, hat naturgemäß die Oper weit umfassender als das Sprechtheater die Aufgabe, den Inhalt, das Geschehen etwa durch besondere Bühnenbilder, durch Gesten (auch musikalische), Auf- und Abritte oder auch Wiederholungen deutlich zu machen. Dieses Problem stellt sich bei der Gestaltung antiker Stoffe deshalb nicht so drängend, weil dem damaligen gebildeten Publikum die Stoffe aus der griechischen und römischen Mythologie vertraut und damit zumindest in etwa die Vorgänge auf der Opernbühne bekannt sind. So im Falle der »Elektra«, wenn es dort um die von Elektra oder Orest zu verübende Rache an Aigisth und Klytämnestra geht, die Agamemnon, den Vater Elektras, Orests und der Chrysothemis, ermordet hatten – das weiß der Zuschauer. Auch wenn bei der späten Oper »Die ägyptische Helena« die antiken Vorlagen eine etwas kompliziertere Handlung mit sich bringen, so sind auch dort zumindest im Bildungsbürgertum der Jahrhundertwende noch die wesentlichen Vorgänge bekannt, und deshalb fordert Hofmannsthal auch noch im Spätwerk gegenüber Strauss, dass man mythologische Opern schreiben solle.

Wenn man dann aber genauer das Antikenbild bei Hofmannsthal und Strauss vergleicht, stellt man einen wesentlichen Unterschied fest. Das gebotene Zitat aus den »Betrachtungen und Erinnerungen« von Richard Strauss macht die Ausrichtung der Vorliebe des Komponisten schon deutlich. Im Gegensatz zum häufig vorherrschenden, klassischen Bild der Antike, das geprägt ist von den Römerkopien eines Winckelmann oder dem Humanitätsideal von Goethe, legt Strauss in

¹⁸ Vgl. dazu: Richard Strauss. Der griechische Germane. Musik-Konzepte 129/130. Hg. von Ulrich Tadday. München 2005.

den antiken Stoffen den Fokus auf die Ereignishaftigkeit, die reine Handlung, das dramatische Geschehen.

Hofmannsthal hingegen verwandelt sich die aus der Antike überlieferten Stoffe an, transformiert sie zu Trägern seiner zeitgemäßen, ihn bedrängenden, zumeist ins Innere der Gestalten gewendeten Fragen. Es sind dies die Fragen und Probleme der Jahrhundertwende, die aus dem Zerbrechen der gewohnten Ordnungen entstehen. Es sind die Fragen, die sich aus der Auflösung scheinbar verbindlicher Wirklichkeit und der Auflösung der Instanz des Ich ergeben. In den Figuren und Konstellationen antiker Stoffe spiegelt Hofmannsthal diese Problematik zum Beispiel in der Gegensätzlichkeit von Handeln und Handlungsunfähigkeit: Während der Bruder Orest die Rachetat an Ägisth vollziehen kann, ist die Zentralfigur Elektra zur Tat nicht in der Lage, weil sie in sich selbst diese Tat bereits hundertmal vollzogen hat. Sie hat die Wirklichkeit der Imagination so intensiv vorerlebt, dass sie die Tat selbst gar nicht mehr durchführen kann. Und deshalb vergisst sie auch das Beil für einen Tatvollzug. Die Unfähigkeit zum Handeln unterscheidet sie grundlegend von ihrem antiken Vorbild. Damit wird sie zu einer modernen, der Zeit Hofmannsthals angehörigen Figur, in deren Innerem sich Entscheidendes abspielt. Zudem weist auch nichts in der Beschreibung des Bühnenbildes auf eine antike, sophokleische Örtlichkeit, sondern beruft eine Art Sphärenvermischung, in der Zeitgenössisches und auch Orientalisches sich zu einer zeitlosen Gegenwart zusammenschließen. Genau dieser Perspektivwechsel Hofmannsthals in der Elektra-Gestalt, der sich im Wandel von der antiken äußeren Handlung zur zeitgemäßen Betrachtung des Inneren niederschlägt, wird vom Autor schon in seinen »Szenischen Vorschriften zu Elektra« (1903) deutlich gemacht, wenn dort für die Szenerie des gesamten Dramas, und damit die Hauptgestalt charakterisierend, hervorgehoben wird: »Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit.¹⁹ Diese Hinweise auf das Szenische wollen nichts Anderes als das Innere der Charaktere sichtbar zu machen.

Dass dieses Szenario, das das ganze Werk charakterisiert, schon mit der ersten Szene des Dramas wie der Oper zugespielt realisiert werden

¹⁹ GW DII, S. 240.

muss, zeigt der einsetzende Regiehinweis, der den Spielort beschreibt: »Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden [...].²⁰ Verstärkt wird dieser hier vom Äußeren der sichtbaren Szene geforderte Blick auf das Innere der Elektra durch den in dieses Szenar hineingestellten merkwürdigen Auftritt der fünf Mägde in der Eingangsszene. Jede dieser fünf Mägde hebt in sehr knappen Charakterisierungen völlig unterschiedliche Verhaltensweisen der Elektra hervor, die selbst während dieser Szene aus dem Dunklen »wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel²¹ springt. Sie bleibt während des gesamten Bühnenwerkes sichtbar gegenwärtig.

Die gegensätzlichen Beschreibungen durch die Mägde offenbaren präzise alle Züge der inneren Zerrissenheit Elektras: Diese reichen von brütendem Schweigen der Gestalt, über ihr königliches Wesen bis zu deren hysterischen Ausbrüchen. Deshalb spielt auch die Hysterie-Forschung eines Sigmund Freud mit ihren zentralen Ergebnissen für die Gestalt der Elektra bei Hofmannsthal eine so entscheidende Rolle.

Zudem wird in dieser grandios gelungenen Eingangsszene etwas von dem deutlich, was immer schon als eine besondere Fähigkeit des Autors Hofmannsthal wahrgenommen wurde, nämlich im Beginn oder auch schon im Entwurf eines Werkes verdichtet die gesamte Aussage des Stücks vorzustellen. So genial seine Anfänge sind, die Schlüsse seiner Dichtungen gelingen Hofmannsthal nicht alle. Wohl deshalb gibt es im Gesamtwerk des Autors mehr Entwürfe als abgeschlossene Werke. Launisch hat der große Kulturphilosoph Rudolf Kassner diese Besonderheit in seiner »Erinnerung an Hugo von Hofmannsthal« mit einem Vergleich aus der Welt des Stierkampfes beschrieben, demzufolge der Elektra-Autor ein »außerordentlicher Banderillero und kein guter Toreador«²² sei.

Jedenfalls bestätigt die Elektra-Eingangsszene dieses besondere Vermögen des Autors, denn das Szenar und die Mägde bieten eine umfassende Vorausinterpretation. Diese macht deutlich, dass der antike

²⁰ Ebd., S. 187.

²¹ Ebd.

²² Rudolf Kassner, Erinnerung an Hugo von Hofmannsthal. In: Ders., Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Bd. 4. Pfullingen 1978, S. 525–538, hier S. 536.

Stoff mit seiner Tatenvielfalt nur einen Vorwand für die zeitgemäße Problematik bietet, nämlich das die Jahrhundertwende charakterisierende Zerbrechen von bis dahin bewährten Ordnungen, besonders der Institution des prägenden, gestaltenden und seine Einheit wahrenden Ichs. Auf diesem Wege gelingt es Hofmannsthal auch, mit und um Elektra eine unerhörte Stimmung der Einsamkeit zu erzeugen, die im griechischen Original aufgrund der völlig anderen »Taten-Intention« gar nicht erreicht werden kann. Elektra bleibt bei Hofmannsthal eingesperrt im Kerker, in jenem vom Regiehinweis genannten tierischen »Schlupfwinkel«. Die Charakterisierungen der Mägde und die eigenen Äußerungen Elektras zeigen, dass der Kerker Elektras auch ein Kerker der Vergangenheit ist: In ihrem Gedächtnis lebt nur der Tod des Vaters und ihr gedachter Rachewunsch. Seit dem Mord ist für sie die Zeit stehengeblieben. Sie bezieht alles auf die Vergangenheit und deshalb gleitet ihre Gegenwart ungelebt hinweg in eine merkwürdige Zukunft, die sich aber in ihren Vorstellungen bereits ereignet hat. So wirkt die Zukunft für sie bereits als gelebt und wird so wiederum zu einer Art Vergangenheit. Auch diese hiermit angedeuteten Fragen nach den Zeiten und deren Relativierungen sind zentrale Probleme in der Literatur der Jahrhundertwende überhaupt.

Bereits in »Elektra«, die übrigens als einziges Bühnenwerk der beiden schon als Dichtung vor der musikalischen Gestaltung vollendet vorlag, wird der Unterschied in der Antikensicht von Hofmannsthal und Strauss deutlich. Zugleich werden damit auch die allgemeinen Divergenzen in einer grundsätzlich übereinstimmenden Opernplanung späterer Werke offenkundig. Dies schlägt sich schon im Briefwechsel während der kurzen Entstehungszeit der »Elektra«-Oper nieder.

So bittet Strauss schon vor der Zusage, »Elektra« zu vertonen, alternativ, seine Geschehensvorliebe betonend, am 11. März 1906 Hofmannsthal um folgendes: »So ein ganz wilder Cesare Borgia oder Savonarola wäre das Ziel meiner Sehnsucht!«²³ Und etwas später, am 22. Dezember 1907, eigentlich in der Phase der »Elektra«-Vertonung, im Blick auf die dann doch nicht realisierte Semiramis-Oper, hebt der handlungsliebende Strauss gegenüber Hofmannsthal hervor: »Denken

²³ BW Strauss (1970), S. 18.

Sie bei der Komposition des Textes gar nicht an die Musik, das besorge ich allein, und schaffen Sie mir ein recht *handlungs-* und *gegensatzreiches* Drama mit wenig Massenszenen, aber zwei bis drei sehr guten, ausgiebigen Rollen.«²⁴

Und dann bezieht sich Strauss direkt auf die »Elektra«-Oper und betont, wie wichtig ihm das Geschehen ist, das auch sichtbar bleiben soll. Er will unbedingt Aigisth auf der Bühne sehen, denn er »gehört unbedingt mit zur Handlung und muß mit erschlagen werden, womöglich vor den Augen des Publikums.« Sodann bemängelt Strauss »zu stark gebrochene Linien«,²⁵ die die dramatische Handlung schwächen. Hofmannsthal gibt diesen Wünschen des Komponisten zwar erstaunlich bereitwillig nach, aber seine eigenen Vorlieben werden in seiner Antwort vom 3. Januar 1908 trotzdem deutlich, wenn er hervorhebt, »es bleibt alles ruhig, totenstill und Elektra horcht in der äußersten Spannung«,²⁶ d.h. ein gewichtiger Teil des Geschehens spielt sich im Innern der Elektra ab. Genau das bestätigt Hofmannsthal dezidiert in seinen »Aufzeichnungen aus dem Nachlass«: »In der ›Elektra‹ wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug.«²⁷

Die divergierenden Vorlieben zwischen äußerer dramatischer Handlung (Strauss) und innerem, zehrendem Geschehen (Hofmannsthal), die, über die »Elektra« hinaus, das gesamte bedeutende gemeinsame Schaffen charakterisieren, beschädigen jedoch die Qualität der Ergebnisse am Ende nicht, weil die Unterschiede in den Vorlieben beider Künstler im übergreifenden jeweils produktiven Entwurf geborgen sind: Jeder gibt dem anderen in gewissem Sinne nach, wodurch es nicht zu bloßen handlungsgtriebenen dramatischen Geschehnissen kommt und auch die eher nur versonnen-brütende Innensicht durch hinzugefügte sichtbare Handlung an dramatischer Kraft gewinnt.

In diese produktive gegenseitige Arbeit an den unterschiedlichen Vorlieben kann man auch die Unterschiede beider in ihrem Wesen ein-

²⁴ Ebd., S. 32.

²⁵ Ebd., S. 33.

²⁶ Ebd., S. 34.

²⁷ RA III, S. 461.

binden. Es ist häufig auf diese Unterschiedlichkeit der beiden Künstler hingewiesen worden, die vermeintlich kaum zueinander passen: Einerseits der feinsinnige Aristokrat, sensible Sprachkritiker und scheue wie verletzliche Hofmannsthal, andererseits der eher burschikose, direkte und zugleich zuweilen verletzend offene Richard Strauss. Und dennoch zeigt gerade der Briefwechsel eindrücklich, dass Strauss, der die Handlung und das dramatische Geschehen bevorzugt, ein genauer Kenner der Dramaturgie, aber auch der Literatur, Bildenden Kunst und sogar Philosophie war. Seine Briefe weisen ihn als leidenschaftlichen Leser aus, der zudem mit größtem Interesse bedeutende Bildwerke in den großen Museen betrachtete. Außerdem hat er – wie Hofmannsthal – den für die Musik und Kunst überhaupt wichtigen Philosophen Arthur Schopenhauer bereits in jungen Jahren intensiv gelesen. Zwar passt zu dem das Kartenspiel, das sehr offene Wort liebenden und zudem ungemein aktiven Bayern natürlich die geschehensreiche Handlung. Und auf diese schwört er dann produktiv den Librettisten ein, der indessen nur dasjenige übernimmt, was er selbst glaubt rechtfertigen zu können. Umgekehrt gelingt es dem zurückhaltenden, verletzlichen Hofmannsthal mit seinen Hinweisen an Strauss häufig, diesen zu bewegen, es nicht bei bloßer Außen-Spannung und dramatischer Aufgipfelung zu belassen, sondern sich auch dem Versonnenen und damit Inneren in seiner Musik zuzuwenden und dies angemessen zu präsentieren.

Genau das wird in dem großartigen Briefwechsel beider deutlich. Der mit flotten Sprüchen nicht sparende Strauss hat in Fragen der dramatischen Wirkung und Verständlichkeit des Geschehens sehr häufig recht. Und tatsächlich – oft gibt Hofmannsthal dem Komponisten nach. Strauss hingegen nimmt sich durchaus bei Vorschlägen von Hofmannsthal in der Gegenrichtung, in die Verinnerlichung zurück. Das zusammen, Gegensätze und überwältigende Konvergenz schlagen sich in den gemeinsamen Werken nieder und machen diese zu großen Opern des 20. Jahrhunderts.

»Gegensatzreich« – dieses Wort hebt Strauss im Brief vom 22. Dezember 1907 kursiv hervor. Ergänzt man dieses durch den Hinweis Hofmannsthals auf die grundsätzliche Bedeutung der Musik für seine Texte, dann wird sofort das Übereinstimmende der beiderseitigen Wünsche und Erwartungen für die Vertonungen deutlich: Hofmannsthal

schließt nämlich seinen Brief an Strauss vom 3. Januar 1908 mit der generellen Charakteristik der Kooperation beider.

Seien Sie ganz ruhig, lieber und verehrter Herr Doktor Strauss: ich werde mich in dem ganzen Gedicht nur auf mich selbst verlassen und gar nicht auf die Musik; das ist auch die einzige Art, wie wir zusammen arbeiten können und sollen. Nur gibt mir Ihre Musik dann noch etwas sehr Schönes dazu, etwas, was natürlich weit mehr ist, als Schauspieler und der Dekorationsmaler mir jemals dazugeben können.²⁸

Hofmannsthal spielt in diesem kurzen Text auf die grundsätzlichen Vorzüge der Musik an, die seinen Texten in der Oper zugutekommen. Das ist zunächst die beiden Künstlern bewusste größere Wirkung und Intensität der Musik gegenüber der Dichtung, – ein Vorteil, der für den Autor besonders wichtig ist, weil er nachhaltig gegen die Wirkungsschwäche der Wortsprache eingesetzt werden kann. Diese Intensitätssteigerungen und dramatischen wie auch lyrischen Aufgipfelungen durch die Musik von Strauss zählen ja zweifellos zum größten Gewinn, den die Texte des Librettisten in dieser Kooperation machen.

Hofmannsthal meint mit seinem grundsätzlichen Hinweis auf die Bedeutung der Musik aber noch mehr: Es geht ihm auch um die musikalische Gestik, die von der Musik aufgerufene Bewegung, die anders ist als diejenige der Inszenierung oder der Schauspieler. Ein weiterer impliziter Wink auf Vorzüge der Musik liegt im Hinweis des Librettisten: In der Oper wird es durch Duette, Terzette oder größere Ensembles möglich, gleichzeitig mehrere Gestalten Unterschiedliches sagen (oder besser: singen) zu lassen. Das behebt wiederum eine andere Schwäche der Wortsprache, in der sich das Gleichzeitige notgedrungen in einem Nacheinander des Sprechens verschiedener Gestalten verflüchtigt: In der Musik wird das Gleichzeitige im Duett oder im Ensemble gleichzeitig, simultan realisiert.

Schließlich deutet das kursiv gedruckte »*gegensatzreich*« im Strauss-Brief vom 22. Dezember 1907 auf die vielleicht größte und zugleich spezifische Nähe zwischen dem Komponisten und dem Librettisten. Es handelt sich hier nämlich nicht um eine bloße Gegensätzlichkeit, die sicherlich die Spannung im Geschehen und in der Personenkonstellati-

²⁸ BW Strauss (1970), S. 35.

on erhöhen könnte, sondern es geht Strauss und Hofmannsthal gleichermaßen um eine *Einheit* der Gegensätze, die dem komplementären Prinzip gehorcht.

Hofmannsthal hat dieses Prinzip der Einheit der Gegensätze im Blick auf zwei Hauptgestalten der »Elektra« dezidiert in seinem Nachlass »Ad me ipsum« benannt:

Auch dort wo Kontraste dargestellt sind, in der mittleren Periode, wie die heroische Elektra und die nur weibliche Chrysothemis [...] kam es mir immer darauf an, daß sie mitsammen eine Einheit bildeten, recht eigentlich *eins* waren.²⁹

Wie genau diese Sicht der Gegensätze, die immer eine Einheit bilden müssen, mit derjenigen des Komponisten übereinstimmt, sieht man gerade in der »Elektra« und der dort vorgestellten Fülle der musikalischen Motive, die nicht nur den einzelnen Figuren, sondern auch deren jeweiligen Stimmungslagen zugeordnet sind. Strauss schafft es in unglaublicher Weise, etwa ein musikalisches Motiv, das er der herischen Elektra zuordnet, durch nur eine ganz kleine Intervalländerung so zu modifizieren, dass dieses derart gewandelte Motiv passend der »weiblichen Chrysothemis« zugeordnet werden kann. Dass diese Einheit in den Gegensätzen wirkt, ist die Voraussetzung. Hofmannsthal hat das schon ganz früh erkannt, wie sein Brief an Helene von Nostitz vom 12. Dezember 1906, also im Anfangsstadium der Vertonung, deutlich macht:

Gestern spielte und sang mir Richard Strauss einige Teile aus der *Elektra* [...] Es ist ihm unglaublich gelungen [...] die Figuren der Elektra und ihrer sanfteren Schwester zu contrastieren. Ich denke, es wird sehr schön werden.³⁰

Hier waltet also genau diese (musikalische) Einheit in den gegensätzlichen Gestalten, die eben doch »eins« sind. Anders gesagt: Die Motive von Strauss charakterisieren einerseits präzise die Gegensätze zwischen den beiden Figuren, aber dennoch wird deutlich, dass diese *eine* Person und *ein* musikalisches Motiv sind, denn die gegensätzlichen musikalischen

²⁹ GW RA III, S. 618.

³⁰ BW Nostitz, S. 29.

schen Ausdruckslagen, die sich nur in einem Intervall unterscheiden, beruhen auf demselben musikalischen Material. Und diese musikalische Einheit der Gegensätze zeigt sich in vielen charakterisierenden Motiven von Strauss, nicht nur in der Oper »Elektra«.

Im Präsentieren einer Einheit aus Gegensätzen sind sich der Librettist und der Komponist von Anfang an stets einig. Die angedeuteten Divergenzen hingegen werden zwar von beiden Künstlern gesehen, aber eben auch zumeist produktiv gelöst. Es gibt indessen, neben vielem Lob, erstaunliche negative Äußerungen vor allem von Hofmannsthal über die »Elektra« und ihren Komponisten. Allerdings beziehen sich diese zumeist auf die Vorstufe, also auf die nicht zu leugnenden Divergenzen während der Arbeit am Werk, weniger auf das Endergebnis. Oder aber Hofmannsthals Kritik verurteilt die generelle Vorliebe für Handlung bei Strauss partiell sogar sehr scharf, so etwa im Brief vom 30. Mai 1909 an den Freund Harry Graf Kessler. In diesem plädiert er für eine Aufnahme von Arien, d.h. nicht handlungsfördernde Reflexionen oder Gemütslagen, im »Rosenkavalier«, weil ansonsten wie bei der »Elektra« »ein in sich completes Stück« entsteht, »über das er [Strauss] eine – entbehrlieche – Symphonie schüttet wie sauce über den Braten.³¹ Hier spielt Hofmannsthal natürlich auf die Handlungsvorliebe des Komponisten an, der eben jene nach Innen gerichtete Sicht vernachlässigt. Noch 1921 in einem Text über die »Festspiele in Salzburg« bestätigt Hofmannsthal über Richard Strauss, der sich ebenfalls für die Festspiele einsetzt: »Dem Bajuvaren wurde alles Handlung³². Aber genau diese Handlungsbevorzugung als Schwäche wird zur Stärke, wenn sie in der produktiven Diskussion mit dem Librettisten etwas gemildert wird und dann über die eher handlungssarme Sicht Hofmannsthals, Dramatisches fördernd, hinausgeht. Dies wird wiederum sehr deutlich im Gespräch des Literaturwissenschaftlers Walther Brecht mit Hofmannsthal, wenn der Wiener Librettist, auch im Zusammenhang mit der »Elektra«, von der »unerhör-

³¹ BW Kessler, S. 234.

³² GW RA II, S. 264.

ten Ausdruckskraft« und dem »eminenten Sinn« des Komponisten Strauss »für das Szenische«³³ spricht.

Die widersprüchlichen Urteile von Hofmannsthal über die »Elektra« und auch andere gemeinsam mit Strauss geschriebene Opern lassen sich zumeist mit den unterschiedlichen Vorlieben für oder gegen die Handlungen vor einer klärenden Diskussion der beiden Künstler begründen. Es bleiben aber dennoch Unterschiede in der Auffassung beider auch im Endergebnis bestehen. Ein eindrückliches Beispiel aus der »Elektra« sei angeführt: Hofmannsthals *Drama* »Elektra« vergegenwärtigt mit den allerersten Worten (einer Magd) »wo bleibt Elektra?« die Hauptgestalt, die dann während des ganzen Stücks sichtbar als Zentrum des Werkes auf der Bühne bleibt. In dieser zur Tat unfähigen, das Beil vergessenden Elektra ist die ganze innere Handlung, deren Racheimaginationen, Selbstzweifel, Resignation und Aufbegehren nicht sichtbar eingeschlossen. Strauss hingegen eröffnet die Oper mit dem markanten, Agamemnon zugeordneten Motiv, das präzise die vier Silben des Namens musikalisch präsentiert und im Prinzip während der gesamten Oper gegenwärtig bleibt. Mit diesem ermordeten Vater der Elektra, Chrysothemis sowie des Orest und dem Ehemann der Klytemnästra ist aber von vornherein der Rachegedanke gegenwärtig, und damit die von Orest vollzogene Tat, die Handlung, und zwar bis zum Schluss der Oper.

Es mag sein, dass diese Differenz von Hofmannsthal so nicht gewollt war, aber im Blick auf dessen Zweifel an der Verlässlichkeit der Sprache wiegt dieser Unterschied nicht sehr viel, denn die aus und mit der Musik gewonnenen Ausdrucksmöglichkeiten sind für den Librettisten derart umfassend und differenzierend, dass zumindest ein erheblicher Teil der plagenden Sprachskepsis bei Hofmannsthal weitgehend gemildert wird. Der Briefwechsel zwischen dem Dichter und dem Komponisten stellt auch diese Wirkungen und Wechselwirkungen spannend dar. Entsprechend präsentieren sich diese Zeugnisse zwischen beiden als besonders ertragreicher Beitrag zur Kulturgeschichte, der durchaus

³³ Walther Brecht, Gespräch über die »Ägyptische Helena«. In: Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. Wien 1949, S. 339–342, hier S. 342.

mit dem Rang des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller zu vergleichen ist.

»Der Rosenkavalier«

Der weitere gemeinsame Weg von Hofmannsthal und Strauss wird ja schon zweieinhalb Wochen nach der Dresdner Uraufführung der Elektra-Oper im Briefwechsel am 11. Februar 1909 erkennbar, als Hofmannsthal dem Komponisten von der »Spieloper« berichtet, für die er »in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar [...] gemacht [...]« habe. Dies wird der »Rosenkavalier« werden, über den er in dieser ersten Erwähnung des »reizenden« Szenariums noch anfügt, es sei gestaltet »mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett.«³⁴

Dass nach der tragisch-dramatischen »Elektra« nun ein eher lustspielhaftes Werk im Interesse der beiden Künstler lag, wird auch dadurch bestätigt, dass vor der Entscheidung, den »Rosenkavalier« zu vertonen, Hofmannsthals Lustspiel »Cristinas Heimreise« als mögliche neue Oper in Erwägung gezogen wurde. Dieses Werk, das wie das Fragment gebliebene »Silvia im ›Stern‹« auf Episoden in Casanovas Erinnerungen zurückgriff, wollte Hofmannsthal erst als Lustspiel fertigstellen, bevor er dachte, das Stück in ein Opernlibretto zu verwandeln. Der Autor hatte sicherlich noch den Erfolg der Oper »Elektra« im Sinn, die ja als Sprechtheaterstück fertig vorlag, bevor dieses sehr erfolgreich zum Libretto bearbeitet wurde. Aber im Zuge der weitgehenden Vollendung von »Cristinas Heimreise« als Lustspiel (der Autor überarbeitete dieses Werk immer wieder, noch erheblich anlässlich einer Aufführung im Josefstädter Theater 1926) wurden ihm und Strauss klar, dass eine solche »Vorstufe« eines Librettos in Gestalt eines Sprechbühnenwerkes als Komödie nicht nur unnötig, sondern für die geplante Oper zu einem Hindernis wurde. Strauss regt bei Hofmannsthal an, Text und Musik zu einer Oper zugleich, im Gespräch oder

³⁴ BW Strauss (1970), S. 53ff.

Wer lieber gespielt gäbe,
bis wir selber eingespielt,
ob es nicht ungernlich ist?
und geht und geht so einsamey?

10.

Knecht
nach Berlin

~~Fröhlichkeit~~
Fröhlichkeit

Grüner

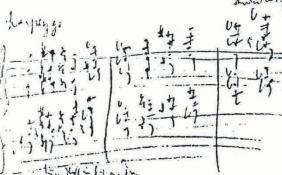
{
Hör mir doch und erzähle tot
als wenn du die Natur auf den eigenen Füßen
de wollen keine andern Berichten
als du du sollt und du Mutter haben? -
(Orlando tritt an die Bühne.)
Prinzessin! Prinzessin! wie du ^{fröhlich} - und ^{so} allein! Du bist
wie alle - auf, wie alle - was für Freude hast du!
was für ein Sie, die du nicht singen dürfst, der Far?

Hofkapelle

Orchester! in Provenzalien! aufgepasst!

Ach, welche wunderliche Tropfen bist du eigentlich
auf unter uns Menschen, ich - ich will
ich sehr gern eingespielt
nicht sehr mit geliebt, Niemand gespielt.

(Orlando tritt ein und singt ein Lied
davon, bestimmt nicht von sich selbst
Tröpfchen an die eingespielten)



anwesend

mit Freuden - Freuden!

eingespielt, ope Grönzen!

eine kurze Nacht

ein fahrtige Tag

ein Morgen so leid

ein fliegend bleib

Ariadne (an der Ende)

2.

Statt im Schmerz,
dynamisch Schmerz,
und lebe noch!

und ist ja doch kein Leben, das ich lebe!

Kostümkunst, willst eng weiter schlagen?

Mutter und Bettwimpel

Was hab ich dann geträumt? Ach! schon vergessen!
Der Kopf bedeutet nichts mehr: nur Schädel strecken
durch einen Teller hin.

Und dennoch, etwas geht dann auf und tut
so viel!

Ach!

Alo: Ach! (Alo identifiziert ihren Sturz; ein stiller, blickender Alo ist grüner wie ein Stein
und ein Pfeffer.)

Felix grüßt den Kreisler:

Wie jung und schön und wunderschön Traumig!

Lubitsch: Wie vom Himmel herab sie Kind doch unten liegt wie kleiner
Trüpfchen { Trüpfchen
Trüppchen } und schwer, sehr schwer zu tragen findet sich!

Ariadne (ohne ihre irgendwie zu retten)
eine Eule, eine Kiepe } über mir, monologisch!
gezogen habe, erstaunt } Ein Schönes war, lies Petrus-Ariadne
Nun die Laune und ging um Lied und freute sich des Lebens!
wiederher und gewann wiederher und gewann, solche Wiederholungen sind lustig sind, auch wie dauerhaft
man weißlich seine Gefahrten ab.

im schriftlichen Austausch entstehen zu lassen. Aus diesem in allen künftigen gemeinsamen Werken gepflegten Schaffensprozess entsteht dann je eine »Vorfassung«, die, handschriftlich von beiden Künstlern geboten, den Text und die dann direkt diesem zugeordnet die musikalischen Motive oder Wendungen enthalten. Auf diese Weise wird sofort klar, welche Motive Strauss welchen Gestalten und/oder deren Stimmungen zugeordnet hat. Die abgebildeten Beispiele aus dem Entstehungsprozess der »Ariadne auf Naxos«³⁵ machen sofort die Zuordnungen der Musik zum Text deutlich; es wird sichtbar, dass Strauss an dieser Stelle ein bestimmtes Motiv direkt eben diesem von Hofmannsthal handschriftlich gebotenen Text zugedacht hat; es wird also klar, welche Bedeutung diesem musikalischen Motiv zukommt. Dieses eindeutige Wissen erleichtert sehr das Verstehen des Zusammenhangs zwischen Text und Musik.

Substanziell zählt zum Libretto also die eher pantomimisch, wortlos sprechende Szenerie, die eben nicht die subtilen sprachlichen Details für die Vertonung bereithält. Genau das hebt Hofmannsthal ja auch im ersten Bericht über das »Szenar einer Spieloper«, »Der Rosenkavalier«, hervor, wenn er von »pantomimisch durchsichtiger Handlung« spricht. Wenig später wiederholt Hofmannsthal diesen librettistischen Vorzug im »Rosenkavalier«, wenn er Strauss am 16. März 1909 mitteilt, dass das ausgezeichnete Szenarium »voll amüsanten fast pantomimischen Details« sei, und dass er beim Libretto zum »Rosenkavalier« »auf äußerste Knappheit hin«³⁶ arbeite. Eine differenzierte Ausarbeitung wortsprachlicher Feinheiten hat in der Oper keinen Platz. Dies ist wiederum jener Vorzug der musiksprachlichen Dimension der Mitteilung in der Oper, über die das wortsprachliche Kunstwerk im Sinne der Sprachkrise Hofmannsthals alleine niemals verfügt. Und: Es gibt noch einen schlagenden, rückwärts geführten Beweis für diesen Unterschied zwischen Libretto und Sprechlustspiel: Mehrere Versuche, den »Rosenkavalier« als Lustspiel ohne Musik (nach Fertigstellung der Oper) auf

³⁵ Den beiden Abb. liegen Kopien zugrunde, die Rudolf Hirsch dem Verf. am 19. September 1986 zur Verfügung gestellt hat. Das (leider) ungedruckte Original befindet sich im Strauss-Archiv, Garmisch, und ist nachgewiesen als 2H2h in SW XXIV Operndichtungen 2, S. 97f. – Dank an Katja Kaluga für den Nachweis.

³⁶ BW Strauss (1970), S. 54.

die Bühne zu bringen, waren erfolglos oder direkter gesagt, sind völlig gescheitert. Interessanter, wenngleich auch ohne große Folgewirkung, erscheint die Verfilmung des Werkes mit der Musik von Strauss und der von Hofmannsthal selbst verfassten Untertitelung. Regisseur dieses 1925 entstandenen Films war Robert Wiene; die Uraufführung fand 1926 dort statt, wo 1911 auch die Oper ihre Premiere feierte, in der Dresdner Semperoper. Die Leitung der Orchesterbegleitung übte der Komponist Richard Strauss selbst aus; er hatte jedoch große Schwierigkeiten, das Filmtempo mit dem seiner Musik zu koordinieren. Dass diese Verfilmung, die in restaurierter Fassung 2006 durch ARTE wieder präsentiert wurde, folgenlos blieb, ist gewiss zu einem entscheidenden Teil durch das Aufkommen des Tonfilms ab etwa 1927 zu erklären, das eine Aufführung des Films mit großem Symphonieorchester als allzu aufwendig erscheinen ließ.

Die Entstehung der Oper »Rosenkavalier« macht rasche Fortschritte: Fünf Wochen nach der ersten Erwähnung des Szenars berichtet Hofmannsthal dem Komponisten am 16. März 1909, dass der erste Akt bis auf dessen Mitte bereits fertig sei; Strauss antwortet am 21. April, begeistert über den Text, dass dieser sich »komponieren [lässt] wie Öl und Butterschmalz. Sie sind da Ponte und Scribe in einer Person.³⁷ Tatsächlich schafft es der Komponist, den ersten Akt bis zum Frühsommer 1909 fertigzustellen; er berichtet dem Librettisten am 16. Mai 1909 »Meine Arbeit fließt wie die Loisach, ich komponiere alles mit Haut und Haar.³⁸ Erstaunlich rasch einigen sich beide Künstler auch bei kleineren Textproblemen des 1. Aktes der Oper, die ursprünglich »Ochs von Lerchenau« genannt werden sollte. Größere und auch durchaus gewichtige Umarbeitungen gab es im 2. und 3. Akt, aber auch diese wurden ohne besondere Streitigkeiten überwunden. Die Reaktion des sehr empfindlichen Hofmannsthal auf partiell erhebliche Textveränderungswünsche, vorgetragen in der üblichen forschen und sehr deutlichen Art des Komponisten, verwundert geradezu. Ein Beispiel: Am 10. Juli äußert Strauss hinsichtlich des Dialogs Baron und Sophie im II. Akt einen erneuten Änderungswunsch:

³⁷ Ebd., S. 56.

³⁸ Ebd., S. 61.

da Sie nun doch schon gründlich umarbeiten müssen, revidieren Sie, bitte, den ganzen Dialog zwischen Baron und Sophie nochmals. Ich finde denselben im Verhältnis zu allem Übrigen etwas erfindungsarm, matt. [...] Dieser Dialog steht nicht auf der Höhe des 1. Aktes.

Nun seien Sie nicht böse, daß ich Ihrem Pegasus also die Sporen ansetze: aber diese Oper muß prima werden und, wie gesagt, der II. Akt entspricht nicht dem, was ich von Ihnen mir erwarte und was Sie schaffen könnten«³⁹

Höchst versöhnlich und fast devout kommt Hofmannsthal dem Komponisten mit einem Hinweis auf die spezifische Gattung Oper entgegen: »Was Sie fordern, ist Ihnen für Ihren (musikdramatischen) Standpunkt unerlässlich [...] also werde ich es ausführen, und zwar so bald als möglich.«⁴⁰

Und am 18. Juli 1909 hebt der ansonsten so empfindliche Hofmannsthal gegenüber Strauss nachträglich noch einmal hervor: »Diese Kritik war entschieden sehr fördernd und fruchtbar. Dieser Akt, in dem Octavian und Ochs schon aneinandergeraten, erscheint mir jetzt auch als eine viel bessere Basis für die Vorgänge im III.«⁴¹

Kleinere Verzögerungen und Diskussionen über den Fortgang führen in aller Freundschaft dann zur Fertigstellung des Textes zum III. Akt bis Anfang 1910, und Strauss beginnt am 2. Mai 1910, dies teilt er Hofmannsthal mit, »mit der Komposition des III. Aktes.«⁴² Als Titel des ganzen Werkes bevorzugt der Komponist immer noch »Ochs von Lerchenau«; darin wird deutlich, dass für Strauss gerade diese Gestalt zumindest lange im Mittelpunkt seines Interesses stand. Der Komponist sieht diesen entsetzlichen Ochs immer wieder im Zusammenhang mit Verdis Falstaff, so am 13. August 1909, wenn er Hofmannsthal mitteilt:

In Verdis »Falstaff« ist ein so hübscher Monolog zu Anfang des letzten Aktes: er beginnt mit dem Wort: »Schandvolk« – ich denke mir die Szene des Baron nach dem Abgang des Faninal ähnlich: der Baron auf dem Sofa

³⁹ Ebd., S. 70ff.

⁴⁰ Ebd., S. 71.

⁴¹ Ebd., S. 73.

⁴² Ebd., S. 88.

[...] halb Siegerstimmung, halb Katerstimmung, immer von Orchesterspielen unterbrochen.⁴³

In der zweiten Jahreshälfte 1910 wird das Werk fertiggestellt, nachdem einige kleinere Diskussionen im Hin-und-Her der Briefe gelöst werden. Am Ende gibt es noch einen kleinen Disput über den Titel des Werkes, wobei sich Hofmannsthal mit »Der Rosenkavalier« durchsetzt. Implizit kommt dann bei der Diskussion über den Untertitel noch die Eitelkeit der beiden Künstler zum Tragen, wenn man diskutiert, ob der Name Hofmannsthals oder der von Strauss als erster genannt werden soll. Die Premiere findet, wie bei der »Elektra«, in Dresden statt, und zwar am 26. Januar 1911, wieder mit dem Dirigenten Ernst von Schuch und dem Regisseur Georg Toller. Anders als bei der »Elektra« ist nun der geniale Alfred Roller für die Dekoration und die Kostüme verantwortlich. Am außergewöhnlichen Erfolg der Uraufführung hat er einen gewichtigen Anteil.

Anregungen zu diesem von der Premiere an erfolgreichen Werk kommen zum großen Teil aus dem Französischen, so etwa aus der Operette »L'Ingénu libertin« und deren Vorläufer »Amours du Chevalier de Faublas«, einem 1787–1789 geschriebenen Roman von Louvet de Couvrais. Molières Dramen, zumal der »Bürger als Edelmann« und »Heirat wider Willen«, an deren Übersetzungen Hofmannsthal zu der Zeit arbeitet, spielen im Bereich des Intrigenspiels und des zu erreichenden Sozialen eine gewichtige Rolle. Aber auch große Vorlagen wie die Falstaff-Dichtung und -Oper, auch Mozarts und Da Pontes »Figaro« und »Don Giovanni« habe ihre Wirkungen nicht verfehlt – sie werden alle im Briefwechsel mit Bezug auf den »Rosenkavalier« mehrfach von beiden Künstlern genannt. Besonders die Falstaff-Gestalt von Verdi wird sogar noch nach Fertigstellung des Werkes bei der umstrittenen Wahl des Sängers für die Rolle des Ochs von Lerchenau vor der Premiere als Vorbild hervorgehoben. Trotz aller Ähnlichkeit zwischen beiden Figuren ist Ochs von Lerchenau am Ende aber kein Falstaff. Denn Falstaff kann im Ausgang mit aller Würde, die er sich bewahrt hat, über die Welt und sich selbst lachen, während Ochs unverändert, aber ohne Würde irgendwo sein Glück weiter suchen will.

⁴³ Ebd., S. 78ff.

Der Librettist entschied im Entstehungsprozess bald, dass die Handlung der Oper nicht, wie die wichtigsten Vorlagen, in Frankreich, sondern in der Zeit Maria Theresias, etwa 1740, in Österreich zu spielen habe – aber auch dies ist nur eine scheinbare Festlegung. Die Art der mitreißenden Walzer von Strauss ist um 1740 nicht nachweisbar, aber genau so gewollt. So wird eine Art Zeitlosigkeit, die auch Gegenwärtiges einbindet, vorgestellt. Die Ortsveränderung nach Österreich hatte einen wesentlichen Grund darin, dass die Sprache und deren Stil nicht mehr so dicht und metaphorisch, sondern teilweise sogar in einer sozial verbindenden, mundartlichen Färbung gestaltet werden konnte. Durch die zeitliche Öffnung wurde überdies eine Zeitkritik möglich, die Hofmannsthal am 24. April 1909 gegenüber Strauss, im Hinblick auf seine eigene Gegenwart, deutlich macht: »hier [d.i. Rosenkavalier] ist ja von Philistern die Rede!«⁴⁴ Dadurch erscheint das Geschehen verständlicher, authentischer und unmittelbarer. Zudem wurden soziale Schranken überwunden.

In der Tat wirkt das Werk sehr viel spontaner und ursprünglicher als »Elektra«, obwohl in der frühen Griechenoper eigentlich bis auf das Drama des Sophokles und einige andere Untersuchungen etwa zur Hysterie kaum andere Quellen ausgemacht werden können, während dem »Rosenkavalier«, wie auch sonst bei Hofmannsthal üblich, eine beinahe unübersehbare Quellenvielfalt vorausliegt, die sich aber immer zu einer autonomen und originären Synthese des Autors, als dessen eigenes Werk, zusammenschließt. Die Fülle der Quellen lässt sich zumeist kaum erahnen. Dafür sorgen auch die vielen innovativen Einfälle Hofmannsthals, die Bekanntes in einem völlig neuen Licht als neue Synthese, als Integration, erscheinen lassen. Zu diesen genialen Erfindungen Hofmannsthals zählt auch der als Tradition ausgegebene Vorgang, bei der Brautwerbung eine silberne Rose überreichen zu lassen. Im 2. Akt übergibt Octavian für Ochs von Lerchenau der jungen Sophie die angeblich durch die Tradition so bedeutungsschwere silberne Rose, was jedoch eine Erfindung des Autors ist, mit den Worten: »Mir ist die Ehre widerfahren, / daß ich der hoch- und wohlgeborenen

⁴⁴ Ebd., S. 57.

Jungfer Braut, / in meines Herrn Vetters, / dessen zu Lerchenau Namen, / die Rose seiner Liebe überreichen darf.«⁴⁵

Am Ende werden durch allerlei Querelen und Zufälle Octavian und Sophie ein Paar. Ausgerechnet diese beiden finden zueinander, wo doch Sophie durch Octavian die silberne Rose im Namen des Ochs von Lerchenau als Werber übergeben wurde. Die vermeintlich sanktionierte Tradition der silbernen Rose wird also grotesk verkehrt. Es ist die großzügige Lebensklugheit der Marschallin, die auf den jugendlichen Octavian, der ihr junger Liebhaber war, verzichtet. Die durchaus schlüpfrige Eingangsszene der Oper im »Schlafzimmer der Feldmarschallin«⁴⁶ offenbart das am Ende aufgegebene Verhältnis. So findet in diesem Verzicht der Marschallin das eigentlich zur Tragödie passende problematische Verhältnis Alter – Jugend eine komödienhafte, »vernünftige« Lösung. Hofmannsthal selbst hat diese Figurenkonstellationen und vielfachen Bezüglichkeiten knapp und zugleich umfassend beschrieben. Sein »Ungeschriebenes Nachwort zum ›Rosenkavalier‹ (1911)« hebt hervor:

Die Marschallin ist nicht für sich da, und nicht der Ochs. Sie stehen gegeneinander und gehören doch zueinander, der Knabe Oktavian ist dazwischen und verbindet sie. Sophie steht gegen die Marschallin, das Mädchen gegen die Frau, und wieder tritt Oktavian dazwischen und trennt sie und hält sie zusammen. Sophie ist recht innerlich bürgerlich, wie ihr Vater [d.i. Faninal], und so steht diese Gruppe gegen die Vornehmen, Großen, die sich vieles erlauben dürfen. Der Ochs, sei er wie er sei, ist immerhin noch eine Art von Edelmann; der Faninal und er bilden das Komplement zueinander, einer braucht den andern, [...] Oktavian zieht Sophie zu sich herüber [...]. So stehen Gruppen gegen Gruppen, die Verbundenen sind getrennt, die Getrennten verbunden. Sie gehören alle zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik.⁴⁷

Vermittelt wurden Hofmannsthal die genannten französischen Quellen in erster Linie durch Harry Graf Kessler, der auch Wesentliches zur Handlung und zur Konstellation der Gestalten im Werk beitrug. Über die Art und den Umfang von dessen Mitarbeit entstand zwischen ihm

⁴⁵ GW DV, S. 47ff.

⁴⁶ Ebd., S. 11.

⁴⁷ Ebd., S. 146.

und Hofmannsthal, der dabei, zumindest auf den ersten Blick, keineswegs einen besonders sympathischen Eindruck hinterlässt, noch ein erheblicher Streit. Die Verstimmung zwischen beiden löste sich erst einige Zeit später wieder auf. Schon die erste Erwähnung des neuen Stoffs für den »Rosenkavalier«, jener Brief Hofmannsthals vom 11. Februar 1909 an Strauss, gibt auf diesen Zwist einen ersten Hinweis: Als Absendeort nennt Hofmannsthal Weimar. Dies ist der Wohnsitz von Kessler. Zudem fügt er nach der präzisen Schilderung des Szenars zur »Spieloper« »Der Rosenkavalier« folgenden verräterischen Hinweis an: »Ich finde das Szenarium reizend, und Graf Kessler, mit dem ich es durchsprach, ist entzückt davon.«⁴⁸ Eigentlich suggeriert dieser Briefausschnitt, dass Hofmannsthal alleine in einem Arbeitszimmer saß und das Szenar erfand, während sich Kessler möglicherweise in einen anderen Raum zum ruhigen Lesen zurückgezogen hatte, bis Hofmannsthal ihn zum Vorlesen und anschließendem ›Durchsprechen‹ bat. Dies aber hätte der temperamentvolle und von guten Einfällen strotzende Harry Graf Kessler niemals geduldet. In dem Brief an den Komponisten wird – sicherlich unausgesprochen – die Leistung von Kessler erheblich verkleinert und auf das Reagieren auf einen fertigen Szenar-Text reduziert. Hofmannsthal selbst muss gemerkt haben, dass diese mit seinem Brief an Strauss anzunehmende Reduktion nicht dem eigentlichen Verdienst Kesslers entsprach. So kommt er nun zu einer Formulierung, die eigentlich, zumindest für Kessler, alles nur noch schlimmer macht. Am 5. Juli 1910, also kurz vor der Fertigstellung des Werkes, schreibt Hofmannsthal an Kessler, er plane dessen Entstehungs-Anteil am »Rosenkavalier« mit einer Widmung deutlich zu machen:

Mein Lieber, da die Musikcomödie dir gefiel, vielleicht mehr als sie verdient, so möchte ich sie dir widmen, wenn ich darf. [...] Mir schwiebe vor, dich, nur mit deinen Initialen zu bezeichnen, als den »verborgenen Helfer«.⁴⁹

Dass Kessler von diesem Vorschlag und auch von dem einleitenden Satz vor dem Widmungsplan nicht begeistert, sondern tief verärgert war angesichts der gemeinsamen Arbeit in Weimar, ist verständlich.

⁴⁸ BW Strauss (1970), S. 54.

⁴⁹ BW Kessler, S. 296.

Kein Wunder, dass Kessler auf diesen Brief Hofmannsthals erst nach etwa sechs Wochen antwortet. Auch der in der Widmungsformulierung gefundene Kompromiss kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kessler nach wie vor seine Leistung bei der Texterstellung viel zu wenig berücksichtigt sieht. In der nun von beiden getragenen Widmungsformulierung, die nicht mehr von einem »Helfer« »H.K.« spricht, heißt es nun: »Ich widme diese Komödie dem Grafen Harry Keßler, dessen Mitarbeit sie so viel verdankt.« Dass Kessler diese Widmung immer noch als geradezu beleidigend empfand, zeigt dessen ausführliche Darstellung dieser misslichen Angelegenheit in seinem Brief an Eberhard von Bodenhausen, den er vierzehn Monate nach der Uraufführung des »Rosenkavalier« am 24. März 1912 geschrieben hat. Es habe sich bei seiner Tätigkeit keineswegs um bloßes »Umarbeiten, Korrigieren oder Beraten« gehandelt, »da schon das Thema des Stükkes zur Hälfte von mir stammt, nämlich die Idee der Verkleidung und die Figur des Quinquin [d.i. Octavian], des Rosenkavaliers selber.« Der folgende gesamte Inhalt des Werkes sei sodann Akt für Akt gemeinsam erfunden worden. »Hierbei stammte das endgültig Festgehaltene mindestens zu *einem ebenso großen Teil aus meinen Einfällen und Erfindungen* wie aus denen von Hofmannsthal.« Sodann beschreibt Kessler ausführlich die von ihm und die von Hofmannsthal geleisteten Arbeitsanteile am Werk, wobei er in einer verletzenden Weise Hofmannsthal beinahe jede Fähigkeit abspricht, dramatische Vorgänge zu erfinden und zu ordnen, und genau dies sei sein Vermögen – so Kessler. Man spürt noch weit nach der Uraufführung des »Rosenkavaliers« die Wut Kesslers über diese Missachtung durch Hofmannsthal.⁵⁰

Jedoch: Selbst wenn Kessler mit der Aufteilung der Gesamtarbeit am »Rosenkavalier« recht hätte, dann trifft das nicht in vollem Umfang die letzte, vertonte Fassung. Auch wenn natürlich das Szenar in jenen drei Tagen in Weimar gemeinsam erarbeitet worden ist, so hat der Text bis zur Endfassung noch erhebliche Änderungen erfahren, an denen Kessler gar nicht beteiligt gewesen sein kann. Der Briefwechsel mit Strauss macht deutlich, dass am Ende eher mehr Texteinfälle des

⁵⁰ Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894–1918. Ausgewählt und hg. von Hans-Ulrich Simon. Marbach 1978, S. 92ff.

Komponisten von Hofmannsthal realisiert wurden, aber eben nicht solche von Kessler. Also: Dieser berühmte Streit, dem sich dann doch wieder ab 1912 eine Kooperation mit Kessler bei dem Ballett »Die Josephslegende« anschloss, kennt eigentlich zwei Verlierer: natürlich Hofmannsthal, dessen wirklich verletzende, anonymisierte Widmung für den »Helfer« mit guten Gründen zur Verärgerung Kesslers führte; aber auch Kessler ist deshalb ein Verlierer, weil er sich so sehr in seinen Ärger hineinsteigerte, dass er nicht mehr angemessen gesehen hat, was nach seiner Kooperation mit Hofmannsthal dieser alleine noch am Werk geschaffen hat. Zwei eitle Künstler eben.

Eine weitere Merkwürdigkeit im Blick auf den »Rosenkavalier« fällt auf, die allerdings nicht wirklich auf Hofmannsthal oder Strauss zurückgeht, sondern ihre Ursache im Mainstream-Denken unserer Gegenwart hat. Es gibt eine für die Struktur der Oper wesentliche Gestalt, die wortlos und auch ohne Gesang gliedernd gedacht und auch tätig ist. Merkwürdig genug wird diese Bühnenfigur in vielen Inszenierungen der letzten Jahre oder auch der beiden letzten Jahrzehnte gestrichen oder umfassend modifiziert, obwohl sie bedeutsam ist. Durch sie wird zunächst das ganze Geschehen eröffnet, wenn sie mit dem Frühstückstablett ins Schlafzimmer der Feldmarschallin eintritt und Octavian gerade noch sich und seinen Degen verstecken kann; die schlüpfrige Szenerie wird so nicht für andere Gestalten erkennbar und Octavian und die Marschallin können beim Frühstück ihre Nöte um das Entdecktwerden ihrer frivolen Beziehung durch den Ehemann austauschen. Der auf diesen Feldmarschall möglicherweise deutende Lärm in der Garderobe weist aber in Wahrheit auf den um Einlass ersuchenden Ochs von Lerchenau. Damit und schon zuvor durch das Erzählen der Vorschichte vom Feldmarschall und vom Brief des Ochs, wird das Geschehen der Oper eröffnet, also durch das wortlose, Frühstück bringende Auftreten jener wortlosen Gestalt. Etwa in der Mitte, am Ende des ersten Aktes, wird von der Marschallin dieser stummen Gestalt das bedeutungsvolle, die silberne Rose enthaltende Saffianfutteral zum Weiterreichen im Hause des Faninal übergeben. Und auch am Ende vollbringt die für das Bühnenwerk wichtige Figur eine bedeutsame wortlose Geste, indem sie das auf gewesene Trauer verweisende Taschentuch am Ende zur Bekräftigung der »Komödie für

Musik« lustspielhaft von der Bühne entfernt. Und warum wird diese für die Struktur des Werkes so wichtige Gestalt gegenwärtig oft gestrichen? Weil sie im originalen Textbuch des Werkes von Hofmannsthal und Strauss, auch schon im Personenverzeichnis, so geführt wird: »Ein kleiner Neger«. Es ist klar, dass Strauss und Hofmannsthal keine Rassisten waren, sondern mit diesem Schachzug der Festlegung der wortlosen Gestalt dem ganzen Werk etwas Weltoffenes, Fremdländisches, Exotisches vermitteln wollten und überdies den wortlosen Strukturpräger in die Nähe eines *deus ex machina* rücken. Vielleicht kann man hier auch eine auf unsere Zeit deutende Weisheit Hofmannsthals entdecken, der in den Briefen mit Walther Brecht, verkürzt gesagt, meint, dass »Zeitgeist« eigentlich die Zeit ohne Geist bedeutet.⁵¹

»Ariadne auf Naxos«

Schon vor der glanzvoll-erfolgreichen Premiere des »Rosenkavalier« waren bei den beiden Schöpfern der Oper Pläne zu weiteren gemeinsamen Werken in der Diskussion. Ohnehin sind diese frühen Jahre des 20. Jahrhunderts eine besonders produktive Zeit Hofmannsthals, in der er keineswegs nur Libretti geschrieben hat, sondern z.B. zwischen 1908 und 1912 in allen Gattungen tätig war: Er hat etwa die großartige erste Fassung des »Andreas«-Romans, »Augenblicke in Griechenland« und »Lucidor« als Prosatexte verfasst; dann auch die Bühnenwerke »Cristinas Heimreise«, »Jedermann« und die geschilderten Opernlibretti geschrieben. Zudem führt er im Zuge einer Übersetzung eine intensive Auseinandersetzung mit Molières »Die Heirat wider Willen«. Aus der konzentrierten Beschäftigung mit Molières Werken, die zu einer Übersetzung gehört, ergeben sich für Hofmannsthal Anregungen, die sich in vielen seiner Werke niederschlagen; dass das Intrigenspiel im »Rosenkavalier« und auch die dortige Überwindung sozialer Grenzen durch Molières Werke begünstigt wurde, ist bereits erwähnt worden; aber es kommen weitere Wirkungen hinzu: die Erzählung »Lucidor«, aus der später das Libretto zur Oper »Arabella«

⁵¹ Vgl. BW W. Brecht, S. 170–172.

wurde, geht zu einem gewichtigen Teil auf Molières Komödie »Le Dépit amoureux« zurück, und, im Zusammenhang des Opernschaffens wohl am wichtigsten: Die 1912 in erster Fassung vorgelegte »Ariadne auf Naxos« enthält zu einem großen Teil das von Strauss neu vertonte Molière/Lully-Werk »Der Bürger als Edelmann«.

Schon ein sehr verkürzter Blick auf die Produktivität jener Jahre, zu der ja auch noch die Pläne zum Ballett »Die Josephslegende« zählen, macht eine Besonderheit im Schaffen Hofmannsthals deutlich: Er arbeitet stets an mehreren Plänen gleichzeitig und hat dabei ganz bewusst keine unübersteigbaren Grenzen zwischen den Projekten gezogen. Alle im Entstehen begriffenen Werke wirken auf den Schreibfortgang bei allen anderen Projekten ein, sie stehen in Wechselwirkung zueinander. Dies zeigt sich ganz konkret, leicht ablesbar, an den wenigen genannten Werken jener Jahre. Aber dies kann auch für das gesamte Schaffen belegt werden.

Diese Besonderheit in der Produktivität Hofmannsthals hat wiederum zur Folge, dass man häufig bei Notizen des Autors gar nicht genau weiß, zu welchem Werk diese gehören. Besonders deutlich wird dies bei solchen Werken, die Hofmannsthal sehr lange beschäftigt haben, z.B. der »Andreas«-Roman. Es gibt Notizen des Autors aus allen seinen Schaffensphasen, die man zumeist eben diesem Roman zuordnen könnte, aber zugleich könnten sie als Überlegungen gelten, die einem anderen Werk, das just in der Zeit entstand, zuzuschreiben sind. Was diese Eigenart im Schreibprozess Hofmannsthals für die Herausgeber der kritischen Werkausgabe bedeutet, liegt auf der Hand: Hier müssen alle Notizen, die dem publizierten Werk etwa als Vorstufe zuzuordnen sind, abgedruckt werden. Aber, was tun, wenn man gar nicht genau weiß, zu welchem Werk diese Notizen zählen? Vieles muss dabei offen bleiben, und in der großen kritischen Ausgabe wird das auch deutlich gemacht, wenn man etwa eine Notiz des Autors, die man früher zumeist dem Ballett »Josephslegende« zugeordnet hat, nun in den Zusammenhang mit dem »Andreas«-Roman stellt.

Verfolgt man diese Wechselwirkungen im Prozess der Werkentstehungen, dann ergeben sich aber auch unerwartete Einsichten für den Leser. Ein Beispiel: Der berühmte Chandos-Brief, der in sprachlicher Vollendung die Krise an der Mitteilbarkeit durch Sprache formuliert,

ist oft als schwerer Schaffensbruch bei Hofmannsthal gedeutet worden; das liegt ja auch nahe, wenn die Zweifel an der Verlässlichkeit der Wortsprache ausgerechnet durch einen auf das Wort angewiesenen Dichter formuliert werden. Die Dokumente der Werkentstehungen zeigen aber etwas ganz Anderes: In der Entstehungszeit des Chandos-Briefes, der selbst wiederum bei Hofmannsthal in einer ganz frühen Prosaskizze einen wesentlichen Vorläufer hatte,⁵² entstehen zentrale Teile des so erfolgreichen »Elektra«-Dramas, und auch an der Bearbeitung von Calderons »Das Leben ein Traum« kommt er wesentlich voran. Also: Der Chandos-Brief markiert keine Schaffenskrise. Vielmehr ist die sich hier zeigende Sprachskepsis eine sich von Anfang bis zum Ende des Schreibens von Hofmannsthal durchhaltende Beklagung einer Schwäche, aber sie markiert keine Schaffensnot oder -problematik.

Zurück zur Kooperation zwischen dem Librettisten und dem Komponisten. Der alte Semiramis-Wunsch wird von Hofmannsthal, zum Leidwesen von Strauss, endgültig aufgegeben, aber als neues Sujet wird von Hofmannsthal schon am 31. Oktober 1910 ein »phantastisches Schauspiel« berufen, aus dem dann »Die Frau ohne Schatten« werden wird.

Aber es kommt unverhofft noch eine weitere Opernidee zur Sprache, die aber nur als kleine Zwischenarbeit geplant ist: »Ariadne auf Naxos«, und genau dieses vermeintlich kleine Nebenprodukt wird sich zu einer Arbeit ausweiten, die, nach der ersten Fassung von 1912, bis 1916 andauert und die von allen gemeinsam geschaffenen Opern die verwickelteste Entstehungsgeschichte aufweist. Zugleich werden hier aber auch im Briefwechsel beider die wichtigsten Äußerungen Hofmannsthals zur Ästhetik der Oper wie der kulturgeschichtlichen Entwicklung überhaupt nachlesbar.

Ausgangspunkt für diese »Zwischenarbeit« ist Hofmannsthals Beschäftigung mit Molière. Im Zuge seiner Übersetzungstätigkeit stieß er auf das Werk »Der Bürger als Edelmann«, das nicht nur ein Drama war, sondern in Zusammenarbeit mit dem bedeutenden Komponisten Jean-Baptiste Lully zu einer Art Oper ausgeweitet wurde, wie übrigens

⁵² Vgl. Eine Monographie (1895) in: GW RA I, S. 479–483.

auch die von Hofmannsthal übersetzte »Heirat wider Willen«, bei der der Übersetzer indessen auf die Musik verzichtete. Zu dieser im 17. Jahrhundert entstandenen Gattung, das Comédie ballet, zählt auch der »Bürger als Edelmann« in der vertonten Version (1670). Eine Eigenart dieser Gattung hat sich lange Zeit erhalten, nämlich das beschließende große Fest. Johann Strauß hat dieses in seiner Operette »Die Fledermaus« sogar noch witzig umgestellt und das Fest an das Ende des 2. Aktes gerückt, dem dann nur noch die eigentlich trostlose GefängnisSzene als Finale folgt.

Der Ausgangspunkt für die »Ariadne auf Naxos« ist jenes Molière/Lully-Comédie ballet »Der Bürger als Edelmann«. Hofmannsthal hat diesen Text nicht selbst übersetzt, sondern stützt sich auf die Übertragung von Bierling. Dessen fünfaktige Fassung verdichtet er in zwei Akten, wobei das große Festfinale, die »Türkenzeremonie«, von ihm gestrichen wird. An dessen Stelle soll die kleine »Zwischenarbeit« »Ariadne auf Naxos« treten. Strauss war durchaus mit dieser Planung einverstanden, auch wenn man, in den Briefen zumindest, eine große Begeisterung vermisst. Es schien für den Komponisten nur eine eher kleinere, überschaubare Komposition nötig zu werden, denn er stützte sich bei der Molière-Komödie durchaus umfänglich auf die vorliegende Vertonung Lullys, deren Formen, Motive und ganze Zwischenstücke er sich originell anverwandelt. Zudem greift er auf Motive und motivische Netzwerke von Wagner und auch auf die »Ariadne auf Naxos« (1775) von Georg Anton Benda zurück. Insgesamt gelingt aber Richard Strauss eine ungemein witzige, einfallsreiche und geradezu begeistern-de Vertonung des »Bürgers als Edelmann«. Der Komponist hat das selbst genau so gesehen, denn nach der Umarbeitung der Oper von 1912 zu der heute gültigen Fassung von 1916, bei der der »Bürger als Edelmann« mit der Musik von Strauss völlig gestrichen wurde, hat der Komponist seine Vertonung gerettet: Er stellte vier Varianten seines »Bürgers als Edelmann« als sein op.60 III, a-d zusammen, und zwar von der Symphonischen Dichtung über ein Ballett bis zur Orchester-suite, wobei besonders die Variante als Symphonische Dichtung häufig aufgeführt wird.

Auch der mehrfach formulierte Hinweis von Hofmannsthal und von Strauss, dass diese Zwischenarbeit als kleine »Kammermusiksache« (so

Strauss an den Librettisten am 22. Mai 1911) mit einer Nähe zu Mozarts Orchester komponiert werden solle, muss nicht unbedingt Begeisterung bei Strauss ausgelöst haben. Denn: Er liebte fraglos Mozart sehr, aber ihm war auch ein großes Orchester sehr wichtig, da dieses das Zeitgemäße seiner Kompositionen angemessener zum Klingen bringe konnte; zudem konnte ein größerer Klangkörper auch finanzielle Vorzüge ins Feld führen. Strauss war ungemein engagiert im Aufbau einer sozial ausgewogenen Versorgung der Komponisten; schon 1898, dann wieder 1903 erhob er die Forderungen des Urheberrechts für Komponisten, die er strikt von den Verlagsrechten für Verleger getrennt wissen wollte. Strauss war von 1890 an in leitenden Positionen beim »Allgemeinen Deutschen Musikverein« (ADMV) und bei der »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer« (GDT) tätig, von 1901–1909 war er sogar Vorsitzender des ADMV. Ihm gelang es, durch geschicktes Verhandeln tatsächlich ein tragfähiges Urheberrecht für Komponisten zu entwickeln, gleichsam eine Vorstufe zur heutigen GEMA, die auch für weniger erfolgreiche Komponisten sozial ausgewogen Tantienmen bereitstellte. Dass dabei Werke für große Orchester und Opern höhere Zahlungen mit sich brachten als »Kammermusiksachen«, versteht sich von selbst. Böse Zungen haben behauptet, Strauss hätte wegen dieser Honorarunterschiede oft für besonders große Orchester geschrieben. In der Tat ist etwa sein Werk »Eine Alpensymphonie« (UA 1915) in der Optimalbesetzung für 129 Musiker (und möglicherweise noch mehr) gedacht. Strauss ist sicherlich sehr geschäftstüchtig gewesen, allein für die »Elektra« hat er 1908 ein Honorar von 100.000 Mark erhalten, aber er hat diese geschäftliche Fähigkeit niemals zum Schaden von Kollegen und Mitstreitern eingesetzt – eher im Gegenteil: Der wenig geschäftstüchtige Hofmannsthal hat etwa in Tantiemenfragen Strauss viel zu verdanken. Deshalb kann die Zurückhaltung beim »Mozartorchester« zur »Ariadne auf Naxos« nicht wirklich entscheidend auf die kammermusikalische Besetzung zurückgeführt werden.

Und bei dieser Zurückhaltung bleibt es im Entstehungsprozess der »Ariadne« keineswegs, eher im Gegenteil: Strauss forciert das Werden des Werkes, indem er zunehmend bedrängender Hofmannsthal um Librettotexte für diese Oper bittet, und für Hofmannsthal wird die »Ariadne« geradezu zu einem Exempel seiner die Künste verbindenden

Sicht und seiner kulturhistorisch-ästhetischen Überzeugungen. Schon in der »Elektra« ist für den Librettisten, neben der selbstverständlichen Synthese von Dichtung und Musik, der Tanz der Elektra als ergänzendes Medium wichtig. Im »Rosenkavalier« gewinnt schon im ersten Brief über dieses neue Projekt an Strauss der Hinweis auf ein mögliches Ballett als integrierbares Medium eine große Bedeutung. Zudem steigt die Beachtung des Visuellen durch die immer wieder gesuchte Mitarbeit von Roller als Bühnenbildner außerordentlich. Dass das Visuelle, verdichtet in der Bildenden Kunst, darüber hinaus aber auch in der Oper zunehmend an Bedeutung bereits in der Planungsphase gewinnt, zeigt nachdrücklich der Entstehungsprozess der »Ariadne auf Naxos«. Noch bevor Hofmannsthal eine einzige Zeile seines Textbuches geschrieben hatte, schickte er Strauss am 19. Mai 1911 ein knapp bemessenes Szenar, in dem er zwei Maler nennt, aus denen die Idee zur Oper ableitbar ist und die diese als prägende Künstler mitgestalten, wenn es an die Formulierung des Librettos geht. Die von Anfang an geplante Buffo-Welt der Zerbinetta ordnet der Librettist den »Figuren der commedia dell'arte in Callot's Manier« zu. Er bezieht sich damit auf diese berühmten Figurendarstellungen des Barock-Künstlers aus Lothringen, Jacques Callot, die in ihrer bunt-grotesken künstlerischen Präsentation so ungemein anregend und beweglich wirken. Umfassenderes spricht noch der nicht nur auf die Commedia-Welt bezogene zweite genannte Name eines Bildenden Künstlers an: Nicolas Poussin. Bereits im genannten ersten Szenar bezieht Hofmannsthal in die Schilderung der gesamten für die Oper gültigen Bühneneinrichtung den ihn anregenden Maler ein, denn diese Bühne soll im »Poussin'schen Stil«⁵³ gestaltet sein. Der Librettist meint damit keineswegs nur die visuelle Präsentation, sondern auch das Wesen, Geschehen und die Gestalten der »Ariadne auf Naxos«. Auf diesen umfassend zu verstehenden Hinweis auf Poussin deutet schon jener frühe Brief an Strauss, in dem er aus bloßen Farben und Bewegungen, aus Sichtbarem, eine Interpretation der »Elektra«-Oper entwarf, also im Sichtbaren die großen geistig-künstlerischen Zusammenhänge vorstellen konnte. Für die »Ariadne-Oper« gibt es zudem noch den bekräftigenden

⁵³ BW Strauss (1970), S. 118.

späten und auf das ganze Opus bezogenen Hinweis auf diesen Maler in der Endfassung des Werkes von 1916: »Das Ganze dem Poussinischen Stil angenähert«.

Dass Hofmannsthals Werkplan zu dieser Oper, die vornehmlich auf dem antiken Stoff der Ariadne und dem »Bürger als Edelmann« von Molière (1622–1673) und Lully (1632–1687) fußt, gerade Poussin (1594–1665) zur prägenden und leitenden Gestalt für das Werden dieses neuen Werkes bestimmt, liegt an einer Besonderheit dieses Malers, die Hofmannsthal häufig, übrigens im Einklang mit Goethe, hervorgehoben hat: Poussin ist für ihn deshalb ein besonderer Erneuerer, weil er sich in seinen Bildern auf den Weg zu Innovativem nicht durch gewagte Bahnbrüche oder das Erfinden nie gedachter Dimensionen macht, sondern durch das originelle Zusammenfügen von Tradiertem. Dabei kommt es Poussin keineswegs darauf an, dass die Synthesen aus Vorgängen oder Vorstellungen entstehen, die gleichzeitig ablaufen oder abgelaufen sind. Vielmehr fügt er in vielen seiner Bilder etwa antike Abläufe mit christlichen Geschehnissen ineinander: So erscheint das zeitlich Auseinanderliegende als Gleichzeitiges, simultan Ablaufendes in neuer, innovativer Konstellation.

Und genau diese Konstruktion im Zusammenfügen von Teilen, die eigentlich nicht zueinander gehören, charakterisiert die Ariadne-Oper wie kaum ein anderes Werk von Hofmannsthal und Strauss. Der Librettist hat diese Zusammenhänge selbst in seinem Brief vom 20. März 1911 an Strauss, also noch zwei Monate vor jenem auf Poussin verweisendes Szenar der geplanten Oper vom 19. Mai 1911, unüberbietbar präzise formuliert. In seinem Kopf sei das Werk, von dem noch keine Libretto-Zeile existierte, »so gut wie fertig«. Dieses, benannt »Ariadne auf Naxos« solle

gemischt [sein] aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußfedern und aus Figuren der commedia dell'arte, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen.⁵⁴

⁵⁴ Ebd., S. 112.

Dass dieser Werkplan, der ja präzise in der 2. Fassung der Ariadne-Oper verwirklicht wurde, nicht nur die bedeutsame Nähe zu Poussin deutlich werden lässt, wird im Fortgang dieses Briefes vom 20. März 1911 offenkundig. Hofmannsthal legt hier nämlich, weit über Poussin hinausgehend, seine generelle ästhetische Einstellung offen, und diese zeigt, dass seine vielen Wege ins Neue, in eine erneuerte Literatur-, Kunst- und Kulturbeziehung überhaupt, keine Bahnbrüche aus dem Nichts, keine völlig neuen Anfänge sind, sondern auf Überkommenes zurückgreifen, da »ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht«,⁵⁵ also das Gewesene modifiziert anwesend bleibt – so etwa durch die poussinische Art der Synthese des Anachronistischen. Leicht abgewandelt wiederholt er diese ästhetische Grundüberzeugung der Spiralentwicklung am 23. Juni 1912 gegenüber Strauss, indem er nun in der Kunstartentwicklung die Notwendigkeit einer »Schraubenlinie« sieht, die zu »höhere[m] Gewinde«⁵⁶ führt.

Ein bewahrendes Weiterentwickeln leitet also die Ästhetik des konservativen Revolutionärs Hofmannsthal, den man deshalb einen Konservativen nennen kann, wenn »konservativ« die Offenheit für Neues umfasst, das organisch mit dem Alten in Zusammenhang steht.

Von dieser Position Hofmannsthals aus erschließen sich dann auch die Gründe für dessen Zurückhaltung etwa gegenüber der Wandlung Picassos zur Abstraktion, aber auch für die im Grunde gegen den weitgehenden Begeisterungs-Strom gerichtete Distanz zu Strawinskys »Sacre du printemps«: Picassos Abstraktion und Strawinskys heidnisches Frühlingsfest als sein drittes Ballett sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts bahnbrechend und aber auch avantgardistisch. Hofmannsthal selbst hebt in seinem ersten »Wiener Brief« von 1922 diesen fundamentalen Unterschied zwischen seiner und der avantgardistischen Ästhetik eines Strawinsky hervor: Hofmannsthals ästhetische Konzeption sei »repräsentativ im gleichen Sinn, wie etwa Strawinskys ›Sacre du Printemps‹ für polar entgegengesetzte Stimmungen und Kräfte in der europäischen Kunst im höchsten Grade repräsentativ ist.«⁵⁷ Natürlich

⁵⁵ Ebd., S. 113.

⁵⁶ Ebd., S. 187.

⁵⁷ GW RA II, S. 284.

gibt es auch bei den ›wilden‹ Kunstbewegungen der Avantgarde anregende Vorläufer, doch diese offenbaren sich nicht so direkt und nachvollziehbar wie bei Poussin und natürlich Hofmannsthal und Strauss.

So eindringlich, nachvollziehbar und überzeugend Hofmannsthal seine ästhetische Intention in Bezug auf die Ariadne-Oper darlegt, so schwierig offenbart sich die künstlerische Realisation, und zwar in erster Linie durch das Problem, all diese verschiedenen Vorlagen zu einer organischen Synthese zu bringen. In der ersten Fassung von 1912 gelingt dies noch nicht, denn hier reihten sich drei sehr heterogene Teile aneinander, und zwar zunächst »Der Bürger als Edelmann« als eine Art modernes »comédie ballet«, das den bearbeiteten Molière-Text mit der sich weitgehend auf Lully stützenden Vertonung von Strauss enthielt. Sodann folgte als zweiter Teil ein reines Sprechtheaterstück als »Zwischenszene«, worauf dann erst die »eigentliche« Oper »Ariadne auf Naxos« mit vorangestellter Ouvertüre folgt. Abgesehen von diesem nicht akzeptablen, unorganischen Zusammenstellen dreier sehr unterschiedlicher Medienformen war das Werk auch noch mit einer Spieldauer von über drei Stunden überdehnt; erschwerend kommt hinzu, dass von dieser Gesamtspieldauer auch noch etwas mehr als zwei Stunden auf das Vorspiel »Der Bürger als Edelmann« entfallen: Hier stimmen die Proportionen, Gewichtungen und auch ästhetischen Konzepte (noch) nicht: Die Konstruktion des Neuen aus bekanntem, wenngleich entlegenem Alten, führt noch nicht zu einer Einheit des Ganzen. Und diese Einheit ist eine stetige Forderung von Hofmannsthal an all seine Werke.

Der Briefwechsel zwischen dem Librettisten und dem Komponisten bietet einen eindringlichen Beleg für die mühsame, letztlich aber sehr erfolgreiche Überarbeitung des neuen Werkes. Geahnt hatten beide, dass die erste Fassung von 1912 noch nicht gelungen war, und der Misserfolg bei der Premiere am 25. Oktober 1912 im Kleinen Haus des königlichen Hoftheaters in Stuttgart und die anschließenden kritischen Stellungnahmen der Presse, die sich zumeist auf die unorganisch zugeordneten Teile des Werkes bezogen, bekräftigten den Zweifel der Künstler an ihrem neuen Werk. So zuversichtlich und engagiert beide Künstler den interessanten Werk-Plan im Blick auf Poussin, Molire, Lully und Callot im Sinne jener Spiralentwicklung verfolgten, so dau-

erte es dennoch über vier Jahre, bis die zweite Fassung des Werkes geschafft war. Die Überarbeitung lief u.a. deshalb schleppend an, weil Strauss, der sehr an seinen Lully-orientierten Stücken zum »Bürger als Edelmann« hing, erst im Januar 1916 seine Bereitschaft bekundete, das neue Vorspiel zu vertonen. Weitere Modifikationen und Gestaltungsänderungen besonders des Schlusses folgten. Im Juni 1916 war die neue, nun sehr organisch wirkende zweite Fassung der Oper vollendet. Sie wurde am 4. Oktober 1916 in Wien erstmals auf die Bühne gebracht und setzte sich in dieser Version nachhaltig und höchst erfolgreich durch. Die entscheidenden Schwächen waren behoben worden. So hatten die Künstler die ehemals drei heterogenen Teile auf zwei zusammengestrichen, und dabei auch die ästhetischen Konzepte organisch dadurch synthetisiert, dass beide Teile vertont waren, also nun eine Medieneinheit präsentiert wurde. Diese ist überdies publikumsfreundlich gekürzt worden: Das gesamte Werk nimmt nun nur noch zweieinhalb Stunden in Anspruch. Der einleitende »Bürger als Edelmann« ist völlig gestrichen worden und das damals folgende unvertonte Zwischenspiel wird in der neuen Fassung zum nur 35 Minuten dauernden vertonten Vorspiel. Dieses thematisiert in ungemein geistreicher Weise – wie der Briefwechsel in der »Ariadne«-Zeit – zugleich eine Ästhetik der Künste, wobei die Musik, ganz im Sinne der für beide Schöpfer wichtigen Gestalt Schopenhauer, mit Abstand als die höchste aller Künste gefeiert wird. Zudem ist das ganze Pariser Geschehen um Jourdain in der Vorlage nun nach Wien transferiert – ähnlich wie zuvor die silberne Rose im »Rosenkavalier«. Strauss wiederum gibt seinen Widerstand gegen eine Vertonung des zuvor unvertonten Zwischenspiels, nun Vorspiels, deshalb bald auf, weil er – später sehr erfolgreich genutzt – seine witzige, einfallsreiche und, trotz aller Bezuglichkeit zu Lully, Mozart und auch Wagner, eigenständige Musik in mehreren Fassungen vorgelegt hat. Davon wurde besonders seine Orchestersuite »Der Bürger als Edelmann« erfolgreich. Hofmannsthal hat diese Bemühungen von Strauss deshalb nachdrücklich unterstützt, weil ja diese »alte« Vertonung des »Bürgers« genau nach dem ästhetischen Prinzip des Autors und aber auch Poussins gestaltet war, in einer Spirale die Kunst weiterzuentwickeln, indem unterschiedliche Epochen zu neuen, zukunftsweisenden Synthesen zusammengefügt werden.

In der »Ariadne auf Naxos« zeigt sich die aus der Sprachkrise Hofmannsthals resultierende Öffnung zu den anderen Künsten wohl am eindringlichsten und auch erfolgreichsten. Hier ist er von seiner ästhetischen Idee, die Sprachschwäche durch die Intensität und Unmittelbarkeit der Musik und durch die visuelle Präsenz der unterschiedlichen Zeiten und Eindrücke in der Bildenden Kunst zumindest auszugleichen, vielleicht am überzeugendsten geführt worden. Zudem darf nicht vergessen werden, dass die Visualisierung des Operngeschehens, das Bühnenbild und die szenischen Auf- und Abritte mit allen Farb-, Schatten- und Lichtverhältnissen eine immer größere Bedeutung gewinnen, denen dann nicht zuletzt die großen Künstler und Mitarbeiter Reinhardt und Roller zunehmend ergänzend gerecht werden.

Diese aus der Sprachkrise resultierende Antwort mit einer Synthese der Künste im musiktheatralischen Bühnenwerk lässt sich in den etwas ausführlicheren Beschreibungen der ersten drei Opern verfolgen. Es ist und bleibt in der bewegten Zeit sich wandelnder Künste im frühen 20. Jahrhundert eine Besonderheit des Autors Hofmannsthal, sich derart umfassend und erfolgreich für alle anderen Medien zu öffnen. An dieser sich hier eindrücklich abspielenden grundsätzlichen Synthese ändert sich bis einschließlich der »Arabella«, dem letzten gemeinsamen Werk, nichts. Gleichwohl wird jeweils in allen gemeinsamen Schöpfungen eine Individualität des Kunstwerkes gewahrt, es bleibt je unvergleichlich.

Da sich die Grundprinzipien des Schaffens für das Musikbühnentheater, die schon für »Elektra«, den »Rosenkavalier« und »Ariadne auf Naxos« gelten, durchhalten, mögen einige knappe Bemerkungen über das weitere gemeinsame Werk von Hofmannsthal und Strauss genügen. Es ist ohnehin zuweilen erstaunlich, dass die nach der »Elektra« entstandenen Opern und das Ballett im Prinzip phasenweise parallel entstanden und der Briefwechsel zwischen den beiden Schöpfern zuweilen den Leser in einem gewissen Zweifel darüber lässt, von welchem Werk dort eigentlich gerade gesprochen wird.

Wenn man die Uraufführungsdaten vergleicht, könnte man glauben, es gäbe eine Chronologie des Entstehens, aber das ist falsch. Die erste Fassung der »Ariadne« wurde am 25. Oktober 1912 in Stuttgart uraufgeführt, das Ballett »Josephslegende« ging in Paris am 14. Mai 1914 erst-

mals über die Bühne, die 2. Fassung der »Ariadne« folgte am 4. Oktober 1916 in Wien und die »Frau ohne Schatten« hatte am 10. Oktober 1919 in Wien Premiere. Wenn man sich an die lange Arbeit an der 2. Fassung der Ariadne erinnert, dann läuft diese nicht nur parallel zur Entstehung des Balletts, sondern auch zu der der »Frau ohne Schatten«, von der ja erstmals schon im Januar 1911, zumindest als Plan, die Rede war. Und, wenn man den Entstehungsprozess der musikalischen Bühnenwerke noch genauer fasst, dann ist selbst schon das letzte gemeinsame Werk »Arabella« Gegenstand dieser Jahre: Aus der Erzählung »Lucidor«, die Hofmannsthal 1910 veröffentlichte, entstand dann das Libretto zur »Arabella«, die am 1. Juli 1933 in Dresden uraufgeführt wurde. Einzig »Die ägyptische Helena« hat wohl eine in etwa begrenzbare Entstehungszeit von 1919 bis 1924; die Uraufführung fand am 6. Juni 1928 in Dresden statt, aber Strauss arbeitete noch nach Hofmannsthals Tod bis 1933 an der sogenannten Wiener Fassung der »Helena«.

»Die Josephslegende«

Wenn man auf diese letztgenannten Werke den Blick richtet, dann fällt zumindest eine Merkwürdigkeit auf: Eigentlich sollte man glauben, dass mit dem Ballett »Josephslegende« der abgelehnte Erstwunsch Hofmannsthals gegenüber Strauss, ein Ballett (»Der Triumph der Zeit«) zu vertonen, eine späte, hoch willkommene Realisierungsmöglichkeit erlebe. Hier nun konnte der Librettist ohne Worte, nur in den Ausdrucksformen der Musik und des Szenisch-Visuellen eine Geschichte übermitteln, die eben nicht – trotz eines Geschehens-Szenars – der Unzuverlässigkeit der Wortsprache ausgeliefert war. Die eigentlich anzunehmende Begeisterung bei der Planung und Entstehung des Werkes blieb aber beim Librettisten erstaunlicherweise weitgehend aus. Dies ist auch deshalb erstaunlich, weil der Inhalt der »Josephslegende« weit weniger mit Bedeutungen und Vorgeschichten aufgeladen war als der frühe »Triumph der Zeit«, und das bedeutete auch weit praktikablere Vertonungs- und Visualisierungsmöglichkeiten für dieses neue Werk. Möglicherweise hat diese Zurückhaltung des Librettisten mit dem Initiator zum Ballett, Harry Graf Kessler zu tun, denn parallel zu den ersten Plänen kam die Arbeit am »Rosenkavalier« zu jenem

Ende, das, ganz abgesehen vom großen Erfolg der Oper, durch die doch recht heftige Auseinandersetzung in Fragen der Autorschaft zwischen Graf Kessler und Hofmannsthal gekennzeichnet ist. Zur Erinnerung: Die heftige, empörte Schilderung Kesslers dieser Angelegenheit im Brief an Bodenhausen ist mit dem 24. März 1912 datiert. Ausgerechnet aber dieser tief beleidigte und gekränkte Kessler war der Initiator des Ballett-Projekts, und er versuchte den reservierten Hofmannsthal für seinen Plan zu gewinnen. Anlass war die unglaubliche Karriere des »Ballets Russe« und seines Leiters Diaghilew und besonders der Enthusiasmus des Publikums gegenüber dem »Wundertänzer« Nijinsky in diesem Ensemble – eine Begeisterung, die durch ganz Europa ging. Graf Kessler gehörte zu den Zuschauern, die von Diaghilews Gruppe im Sommer 1909 in Paris fasziniert waren. Darüber berichtete er Hofmannsthal brieflich und er zog schon in diesen Schreiben vom 28. Mai und 5. Juni 1909 vorsichtig in Erwägung, Hofmannsthal möge doch mit Strauss »für diese Leute«, zumal für den »jungen Nijinski«, ein Ballett schreiben. Das war für Kessler deshalb besonders wichtig, weil er von einem überwältigenden Eindruck berichtete, den diese »neue Kunst« der russischen Tänzer in unvorstellbarer »Vollkommenheit« in einem »Wunder von Bewegung, Farbe und Schönheit«⁵⁸ ausübt. Überschwänglich sucht er den Librettisten zu überreden, zu einer Aufführung der Diaghilew-Tänzer nach Paris zu kommen, weil vielleicht eine unabsehbare Wirkung auf Hofmannsthals Phantasie der Ertrag dieser Darbietungen sein könnte. Auch wenn Hofmannsthal aus verschiedenen Gründen nicht nach Paris reist, ist der Nährboden für den am Tanz und am Ballett sehr interessierten Autor für ein eigenes Werk dieser Gattung bereitet. Vergessen konnte er die Anregung ohnehin nicht, denn Diaghilew und seine Mitstreiter, zumal Nijinsky, waren in diesen Jahren in aller Munde, und keine kulturorientierte Zeitschrift konnte es sich leisten, nicht über deren legendäre Aufführungen zu berichten. Auch Kessler schrieb an Hofmannsthal immer wieder begeistert über die Russen-Tänzer, wobei er auch häufig, für Hofmannsthal sehr wichtig, über deren Bühnen- und Kostümgestaltungen in innovativen Inszenierungen informierte. Dafür war der hochgeschätzte

⁵⁸ BW Kessler, S. 234 und S. 239ff.

Léon Bakst beim »Ballets Russes« zuständig. Und genau über diesen Bakst kommt es zur ersten Begegnung mit dem russischen Ballett: Hofmannsthal hatte das hohe Lob auch und gerade für das Bühnenbild und die Kostüme in den Berichten Kesslers sehr genau zur Kenntnis genommen. Und er glaubte in der Mitte des Jahres 1911 für seine Oper »Die Frau ohne Schatten« die Atmosphäre der Märchen aus 1001 Nacht zu benötigen. Abgesehen davon, dass hier erneut sinnfällig wird, wie sehr das Entstehen der Werke ineinander spielt, ist das Sujet von 1001 Nacht zuvor von Bakst auf der Bühne in der Inszenierung von Rimsky-Korsakows Ballett »Schéhérazade« realisiert worden. Und im Zusammenhang mit der Bitte an Kessler, den Kontakt zu Bakst herzustellen, schreibt Hofmannsthal selbst erstmals davon, mit den Russen ein Ballett zu realisieren: »Wenn sich Bakst interessieren könnte, für mich zu arbeiten, würde ich auch sehr gern ein Ballett mit ihm machen.«⁵⁹ Diese Bereitschaft fällt natürlich bei Kessler auf fruchtbaren Boden: Er nimmt sofort in dieser Frage mit den Russen in Paris Kontakt auf und kann dem Librettisten nicht nur berichten, dass Bakst über Hofmannsthals Frage sehr erfreut gewesen sei und sogar erwäge, den Autor in Wien aufzusuchen, sondern er kann ihm auch Diaghilews Wunsch mitteilen: »Diaghilew hat mich inzwischen beauftragt, dich um ein Ballett mit Musik von Strauss für Nijinsky (Hauptrolle) zu bitten.«⁶⁰

Hofmannsthal stimmt nun ausdrücklich dieser Bitte zu, die ja eigentlich dasselbe erbittet, was der Autor zuvor als Ballettplan bereits selbst benannt hatte. Interessant aber ist eine Bemerkung Hofmannsthals, die deutlich macht, dass er aus dem Streit mit Kessler um die Autorschaft und deren Formulierung beim »Rosenkavalier« gelernt hat. Er fügt nämlich seiner Zustimmung zu den Ballettplänen einen Hinweis an, der Kessler ausdrücklich die offizielle Mitautorschaft anträgt: »Möchtest du das, ganz officiell, *mit mir machen?!*«⁶¹ Es ist sicherlich naheliegend, dass die »Rosenkavalier«-Kontroverse für dieses Angebot Hofmannsthals, der gewiss neuen Streit vermeiden

⁵⁹ Ebd., S. 329.

⁶⁰ Ebd., S. 331.

⁶¹ Ebd., S. 333.

wollte, eine gewichtige Rolle gespielt hat, aber es wird nicht der einzige Grund für diese Großzügigkeit gewesen sein. Es ist auffallend und es ist auch merkwürdig, dass diese Ballettplanung eigentlich bei Hofmannsthal keine große Freude, erst recht keine Begeisterung erkennen lässt. Es scheint beinahe so, als ob er froh sei, die Entstehung dieses eher ungeliebten Ballett-Kindes in die Hände Kesslers legen zu können.

Auch die rasche prinzipielle Zustimmung von Richard Strauss vom August 1911, das geplante Ballett zu vertonen, löst bei Hofmannsthal keineswegs ein Engagement gegenüber diesem noch zu schaffenden Werk aus, für das, wie bei der Frühphase der »Ariadne auf Naxos«, noch gar kein darstellender Stoff erwählt war. Der Brief an Kessler vom 14. August 1911 lässt die fehlende Begeisterung für das Ballett deutlich werden, wenn er dem Grafen mitteilt, dass für eine »gemeinsame Arbeit an der Sache [...] wohl frühestens der Februar in Frage« kommt und ohnehin die Realisierung »frühestens für 1914«⁶² denkbar sei.

Es gibt aber dennoch zwei auffallende Aktivphasen Hofmannsthals im Entstehungsprozess der »Josephslegende«, und zwar das Frühjahr, genauer: Anfang März 1912 und die beiden Wochen vom 25. Mai bis zum 7. Juni 1912, als sich der Autor in Paris aufhielt. Die Gründe dafür sind nachvollziehbar und, besonders der zweite, wichtig für die bei Hofmannsthal grundsätzlich höchst bedeutsame Bildende Kunst. Zwar hatte Hofmannsthal sehr viel über die geradezu sagenhafte Tanzkunst Nijinskys gehört, und seine produktive Phantasie konnte sich sicherlich ein angemessenes Bild von diesen tänzerischen Leistungen machen, aber die unmittelbare Wahrnehmung der Bühnenpräsenz Nijinskys ist durch nichts zu übertreffen. Hofmannsthal hat Anfang März 1912 während des Wiener Gastspiels vom Diaghilew-Ballett erstmals Nijinsky selbst auf der Bühne gesehen. Viele seiner Freunde werden anschließend mit Briefen bedacht, in denen sich Hofmannsthal enthusiastisch über die von ihm gesehenen Auftritte der Russen, zumal Nijinskys, äußert. Mehr noch: Der doch eigentlich erst 1914 für die Realisierung des Balletts in Aussicht nehmende Hofmannsthal setzt sich so-

⁶² Ebd., S. 338.

fort nach den Auftritten der Russen hin und entwirft zwei Szenare für Ballette für Nijinsky und Diaghilew – dies jedoch ohne jede Rücksprache mit Strauss und Kessler; zudem waren es keine Weiterentwicklungen des geplanten Werkes, sondern zwei völlig andere, neue Ballettentwürfe Hofmannsthals, und zwar »Die Furien« und »La mort du jeune homme voluptueux«. Natürlich löst auch diese Aktivität bei Kessler eine tiefe Verärgerung aus, da er doch von Hofmannsthal selbst aufgefordert worden war, mit diesem zusammen für Nijinsky und Diaghilew ein Bühnentanzwerk zu schreiben. Auch dies ist ein für den weiteren Gang der »Josephslegende« belastendes Missverständnis zwischen dem Grafen und Hofmannsthal.

Erst Ende Mai 1912 kommt es dann für das schon 1909 in Aussicht genommene neue Ballett zu entscheidenden Gesprächen in Paris, und dort kann man die zweite Aktivphase Hofmannsthals erkennen. Der Autor war zu einem erneuten Gastspiel der Russen in die französische Hauptstadt gereist und kam dort mit Kessler, Diaghilew und weiteren Interessierten über das geplante und zugesagte Ballett ins Gespräch. Diaghilew drängte auf eine rasche Fertigstellung des Werkes, von dem man zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal wusste, wovon es handeln sollte. Der Druck, den Diaghilew auf Hofmannsthal und Kessler ausübte, wurde noch durch eine weitere Merkwürdigkeit verstärkt, von der man eigentlich hätte annehmen können, dass diese zu einer sofortigen Ablehnung der Mitarbeit Hofmannsthals hätte führen müssen: Denn der Impressario drängte nicht nur auf die Fertigstellung des noch themenlosen Balletts, sondern er schrieb auch für dieses noch ungeschriebene Werk das Bühnenbild und die Dekorationen vor. Dies hätte für Hofmannsthal eigentlich eine völlig unakzeptable Zumutung sein müssen, wenn man bedenkt, wie wichtig diesem das Szenische und die Dekoration bei allen seinen Werken schon in deren Entstehungszeit war – und dies ist für ein Ballett noch weit bedrängender. Denn im wortlosen Ballett wird die Problematik nonverbaler Mitteilung im Visuellen noch schwieriger und auch entscheidender für das Verstehen des Ganzen.

Völlig überraschend ist der Librettist aber nicht durch die eigentlich unzumutbare Bedingung Diaghilews verärgert, sondern genau diese löst die zweite Aktivphase Hofmannsthals aus. Diese unerwartete Re-

aktion des Autors liegt gerade an der Dekoration und den Kostümen, die vorgegeben sind. Das wird sofort klar, wenn man die knappe Beschreibung der vorgegebenen Kostüme und des bereits existierenden Dekorativen betrachtet. Der in beständigen Geldnöten befindliche Diaghilew hatte für die dann am Ende wegen eines Streits nicht realisierte Aufführung von Debussys »Les Fêtes« bereits hohe Summen für die opulenten Bühneneinrichtungen des berühmten Malers und Mitgestalter im Russischen Ballett, Alexandre Benois, ausgegeben. Auf diese musste er nun für das neue Werk zurückgreifen, da er sich wegen seiner Geldprobleme keine neue Bühneneinrichtung leisten konnte. Kessler notiert in seinem Tagebuch am 3. Juni 1912, knapp auf das Wesentliche verweisend, über diese Bühneneinrichtungen: »Dekoration und Kostüme seien im Stil des Paolo Veronese, die Dekoration eine grosse Palladiosche Säulen halle mit einer erhöhten Loggia hinten, wie auf Veroneses Hochzeit zu Cana, die Kostüme zum Teil venezianisch, zum Teil orientalisch.«⁶³

Eine der bei allen hier beteiligten Künstlern (aber wohl bei allen überhaupt geltende) deutliche Eitelkeit scheint kurz zwischen einen Fortgang des Balletts zu treten, wird aber rasch überwunden. Kessler berichtet Hofmannsthal am Folgetag, am 4. Juni 1912 über den eigentlich diktatorischen Vorschlag der Übernahme des bestehenden Dekorativen. Von Kessler wird überliefert, dass der Dichter »zuerst auf[brauste]«,⁶⁴ er tat dies aber nicht wegen der eigentlichen Zumutung des Impressarios, sondern weil er in Diaghilews ausdrücklichem Wunsch nach Beteiligung von Richard Strauss am geplanten Ballett eine Bevorzugung des Komponisten ihm gegenüber argwöhnte. Kessler konnte ihn darin rasch beruhigen. Beide machten sich dann sofort auf den Weg in den Louvre, um sich die dort hängenden Veronese-Bilder ins Gedächtnis zu rufen. Und genau hier setzt die zweite Aktivphase Hofmannsthals im Blick auf die Entstehung der »Josephslegende« ein.

Natürlich fühlt man sich sofort an den Werdeprozess der »Ariadne auf Naxos« erinnert, deren zweite Fassung übrigens parallel zur »Jo-

⁶³ Harry Graf Kessler, Das Tagebuch. Bd. 4: 1906–1914. Hg. von Jörg Schuster. Stuttgart 2005, S. 841.

⁶⁴ Ebd., S. 842.

sephslegende« entsteht. Noch bevor ein Wort des Textes der »Ariadne«-Erstfassung geschrieben war, teilte Hofmannsthal dem Komponisten in einem Szenar zur künftigen Oper die beiden Gestalten mit, die das Werk leitend prägen sollten, Poussin und Callot. Von der »Josephslegende« gab es sogar noch nicht mal eine Geschichte, die tänzerisch realisiert werden sollte; es gab am 4. Juni 1912 beim Gang in den Louvre außer dem »Gattungsziel« Ballett nur jene im Stil Veroneses entworfene Dekoration, die an ihn erinnernden Kostüme und die »Palladiosche Säulenhalle«. Die lebendige Aufnahme der Anregungen aus der Bildenden Kunst bei Hofmannsthal wird gerade bei diesen beiden Werken besonders deutlich. Und genau wie Poussin kann auch Veronese für den Fortgang der Kunstentwicklung im Sinne Hofmannsthals herangezogen werden. Veronese, Palladio und auch später Tintoretto sind die Künstler, die während der gesamten Entstehungszeit des Balletts und im Ballett selbst gegenwärtig bleiben. Und wie bei Poussin werden auch bei Veronese, zumal in der ausdrücklich genannten »Hochzeit zu Kanaa«, die Zeiten und unterschiedlichen Welten (»zum Teil venezianisch« – »zum Teil orientalisch«) ineinander geblendet. Und genau das verdeutlicht die ästhetische Überzeugung Hofmannsthals vom spiralartigen Fortschritt der Kunst, zumal nun noch eine mit der Tradition eng verbundene Gegenwarts-Musik von Strauss im Sinne jener »Schraubenlinie« hinzukommt und natürlich das nun rasch gefundene Sujet der Versuchung des knabenhaften Joseph durch die verführerische Frau des Potiphar – eine geradezu exemplarische Geschichte für die scharfe Antithese der beiden Hauptfiguren, »die zum Schluß in polarem Gegensatz, die eine zum lichten Himmel hinauf, die andere zum jähen Tod und zur Verdammnis führt«.⁶⁵

Dass sich auch die Musik von Strauss dem Gedanken der Entwicklung in einer Schraubenlinie als mit Gewesenem verbundener Fortschritt eng verpflichtet sieht, zeigt die Forderung des Komponisten nach einem mit 128 Stimmen ungewöhnlich großen Orchester: Die damit erreichte Opulenz und der Glanz stehen für jene spätzeitliche Pracht, die in der Ästhetik Hofmannsthals vorgesehen war.

⁶⁵ BW Strauss (1970), S. 187.

Und wie bei eigentlich allen Werken, bei denen mehrere Schöpfer aktiv waren, so geht es auch bei der »Josephslegende« nicht problemlos zu einem glücklichen Ende.

Sicherlich auch getragen von den bitteren Erfahrungen des Autors mit der Autorschaft des »Rosenkavaliers«, verhält sich Hofmannsthal recht lange sehr großzügig und wirklich anerkennend über die Leistungen Kesslers beim Ballett. Er macht sich sogar nach dem beachtlichen Erfolg der Uraufführung bei seinem Vater lustig über seine pekuniär lohnende und zugleich kurze Arbeit daran: »eine Sache, die mich 35 Minuten Arbeit gekostet hat, mindestens 25.000 Kronen, vielleicht auch das Doppelte«⁶⁶ bringt. Noch im November 1917 bemerkt er zu einer Aufzählung seiner Werke bei der Nennung der »Josephslegende« schriftlich: »Autor davon ist Graf Kessler nicht ich! Wie in der Vorrede klar u[nd] deutlich gesagt ist!!«⁶⁷

Diese Bescheidenheit im Blick auf die Autorschaft ändert sich allerdings später. 1922 schreibt er in seinem »1. Wiener Brief«,⁶⁸ dass er den Joseph-Stoff gewählt habe, begründet die in Wahrheit wohl gar nicht von ihm getroffene Wahl und fügt sachlich unrichtig hinzu, dass er auch die Kostüme in der Art der Spätrenaissance eines Veronese vorgeschrieben habe.

Aber auch Kesslers Darstellung des Entstehungsprozesses ist wie beim »Rosenkavalier« recht einseitig. Er behauptet in seinem Tagebuch, dass er das Szenar des Balletts nach dem Louvre-Besuch in kürzester Zeit alleine geschrieben, und nur für den ganz kurzen Schluss die Hilfe Hofmannsthals erbeten habe. Abgesehen davon, dass sicherlich beim gemeinsamen Louvre-Gang der beiden Schöpfer Gespräche über das Szenar stattfanden, also sicherlich Hofmannsthal Vorschläge dafür benannt hat, sind ja auch die vielen späteren Modifizierungen der Bühnenanweisungen weitgehend von Hofmannsthal vorgenommen worden.

⁶⁶ SW XXVII Ballette, Pantomimen, Filmszenarien, S. 482.

⁶⁷ Vgl. Rudolf Hirsch, Hugo von Hofmannsthal und das Ballett. Zwei unbekannte Entwürfe für das Russische Ballett und Zeugnisse zur Entstehung der »Josephslegende«. In: NZZ, 24./25. Januar 1981, Nr. 19.

⁶⁸ Vgl. GW RA II, S. 272–284.

Gewichtiger, wenngleich für die Entstehung des Balletts weniger folgenreich, war der sich immer deutlicher abzeichnende Dissens zwischen Hofmannsthal und Kessler in Fragen der Ästhetik: Kessler tendierte immer mehr zu jenem Avantgärdismus, wie er in seinen Augen von Nijinsky und auch Strawinsky im »Sacre« verkörpert wurde, während Hofmannsthal sich, wie gesagt, eher auf die Spiralentwicklung der Kunst im Sinne einer einfallsreichen Neukonstellation stützte und eine deshalb eher konservative Revolution verfolgte.

Auch zwischen Hofmannsthal und Strauss kam es zu einer eher zurückhaltend geführten Auseinandersetzung: Strauss hatte sehr genau die Kontraposition zwischen dem unschuldigen Joseph und der betörenden und zugleich rücksichtslosen Frau des Potiphar musikalisch umgesetzt. Dabei hatte der Komponist wie schon in den anderen mit Hofmannsthal geschriebenen Opern die geheimen Verwandtschaften der Gegensätze komponiert – und das hört man. Hofmannsthal waren deshalb die Gegensätze nicht scharf genug vertont. Man einigte sich aber rasch.

Aber es gab noch vor der Uraufführung ein völlig überraschendes, durchaus beschwerendes Ereignis, an dem die beiden Schöpfer keinerlei Schuld hatten: Im Herbst 1913 kommt es zu einem irreparablen Bruch zwischen Diaghilew und Nijinsky mit der Folge, dass der Tänzer, für den ja eigentlich die Rolle des unschuldigen Joseph gedacht war, ausfiel. Statt seiner übernahm der junge Leonid Miassin (später sehr berühmt unter dem Namen Léonide Massine) die Joseph-Partie. Den Berichten zufolge ist das dem jungen Tänzer gut gelungen, wenngleich wohl von ihm noch nicht das Magische des Nijinsky ausging. Jedenfalls war der Uraufführung des Balletts am 14. Mai 1914 in der Pariser Oper ein beachtlicher Erfolg beschieden. Es mag sein, dass die Musik von Strauss etwas süßlich anmutet, aber eine Revitalisierung dieses Balletts in einer einfallsreichen Inszenierung scheint nicht undenkbar.

»Die Frau ohne Schatten«

Hinsichtlich der Zweifel an der Verlässlichkeit der Wortsprache ist die Bewältigung dieses Problems durch Musik und Visuelles in einem Bal-

lett gewiss eine Extremlösung. Aber auch in dieser Gattung muss in einem Zusammenspiel der Künste – und dies schließt auch eine von einem Autor erzählte Geschichte als Szenar ein – das tänzerisch-musikalisch vergegenwärtigte Geschehen nachvollziehbar sein. Während des Entstehens der Josephslegende arbeiteten Hofmannsthal und Strauss immer auch weiter an der Oper »Die Frau ohne Schatten«, von der Hofmannsthal ja bereits am 31. Oktober 1910 etwas nebulös als Plan für ein »phantastisches Schauspiel« berichtete. Im Blick auf die eigentlich rechts lange Entstehungsgeschichte dieser Oper wirkt das Ballett in der Tat wie ein Gelegenheitswerk und Nebenprodukt. Aber auch dieses ist dennoch ein wichtiges Beispiel für Hofmannsthals Realisierung seines lebenslang geltenden Interesses an der Kooperation der Künste. Die Arbeit an der »Frau ohne Schatten« nimmt nach der Fertigstellung des Balletts noch zu, auch in der stets intensiver werdenden Kooperation mit dem Komponisten. In der Entstehung dieser neuen Oper tauchen nämlich verdichtet Probleme auf, die es der Sache nach schon im »Rosenkavalier« und in der »Ariadne auf Naxos« gab, am wenigsten indessen im Ballett: Hier in der Entwicklung der »Frau ohne Schatten« offenbart sich der zuweilen nur als kurios oder humorig gesehene Hinweis Kassners aus der Welt des Stierkampfes (Hofmannsthal sei ein »außerordentlicher Banderillero und kein guter Toreador«) als tiefe Einsicht in das Schaffen des Wiener Autors, das messerscharf auf eine von dessen Schwächen hinweist.

Der ungemein gebildete Autor hatte für die »Frau ohne Schatten« eine Idee, die zunächst im Blick auf das »Kalte Herz« von Hauff mit Stoff gefüllt wurde. Es existierte, auch dies eine Besonderheit, keine zu bearbeitende Vorlage für das entstehende Libretto, das deshalb eine sicherlich reich kulturgesättigte Erfindung des Autors bleibt. Bis zur Fertigstellung des Werkes erhält sich das Motiv der Hauffschen Herzenskälte im Libretto lebendig, auch wenn der Autor sich gegenüber Strauss vehement vom Text Hauffs distanziert. In der langen Entstehungszeit aber kommen unübersehbare Anregungen aus der dem Autor umfassend zur Verfügung stehenden Kulturwelt hinzu, die kaum noch bruchlos zusammengefügt werden können und eigentlich bei jeder neuen Einflussnahme neue, beinahe unlösbare Probleme für die Synthese des Ganzen und für die Handlung des Librettos

und deren Verständlichkeit mit sich bringen: Schon Ende Februar 1911 tritt, so schreibt Hofmannsthal selbst, an die Stelle der (oder besser: zur) Hauffschen Dichtung die Vorstellung der »phantastisch-komischen Oper im Stile des Gozzi«, also die schon in der »Ariadne auf Naxos« durch Zerbinetta und ihre Vasallen lebendige Welt der commedia dell'arte. Hinzu kommen Vorstellungen aus dem Orientalischen: Dies war ja der Grund, mit Bakst und dem russischen Ballett für ein mögliches Bühnenbild der »Frau ohne Schatten« im Felde der Märchen aus 1001 Nacht Kontakt in Paris aufzunehmen. Schon Keikobad ist eine Gestalt der persischen Mythologie; diese tritt zwar nicht selbst in der Oper auf, hat aber in ihrer anwesenden Abwesenheit eine zentrale Bedeutung für das gesamte Geschehen der Oper. Strauss in seinem ungemein differenzierten und aufschließenden Blick für die librettistischen Zusammenhänge hat sofort die Analogie zur wichtigen, aber gleichfalls szenisch unsichtbaren Agamemnon-Figur in der »Elektra«-Oper gesehen und wie in dieser das prägend-markante Agamemnon-Motiv, nun für die »Frau ohne Schatten« ein Keikobad-Motiv entworfen. Dadurch kommt es für den Geisterfürsten Keikobad zu einer bedeutsamen musikalischen Präsenz bei gleichzeitiger szenischer Absenz.

Von Anfang an ist bei der Libretto-Entstehung von Goethe, seinem »Märchen« wie vom »Faust« die Rede, aus dem sogar kurze Zitate in das Libretto einfließen. Mozarts »Die Zauberflöte« wird als Analogon zur »Frau ohne Schatten« vom Librettisten genannt; biblisches Geschehen wird im Urteil Salomons im 3. Akt wichtig. Neben dem Alten Testament und dem Slawischen empfängt der Text zudem Anregungen aus Texten von Büchner, E.A. Poe, Novalis, Dostojewsky, aber auch aus musikdramatischen Werken Wagners und bis hin zur zeitgenössischen wissenschaftlichen Literatur in der Psychopathologie. Dies führt insgesamt naturgemäß zu einer beispiellosen Symbol- und Bildverdichtung und zeigt sich geradezu als exemplarisches Beispiel des Entstehens von Kunst aus Kunst.

Zudem spielen wieder die Gegensätze eine entscheidende Rolle: Wie schon in der »Ariadne auf Naxos« stehen sich auch hier polar entgegengesetzte Welten gegenüber wie die geteilte Götter- und Geisterwelt, Paläste und Hütten, Kälte und Menschlichkeit und auch Paar-Gegen-

sätze, die aber alle in ihrer Polarität Verwandtschaften zueinander unterhalten. Bis Mitte 1911 hat Hofmannsthal ein weitgehend gültig bleibendes Szenarium und aber auch zentrale Handlungsstränge und die wichtigsten Gestalten seines neuen Librettos entworfen, dessen Geschehen sich auf keine Vorlage stützen kann.

Dass dann beim 2. und 3. Akt eine Stockung im Entstehen eintritt, verwundert angesichts der immer noch zunehmenden Bild-, Symbol- und Handlungsdichte nicht. Strauss kritisiert mit guten Gründen den Text deshalb als zu skizzenhaft; er bezweifelt, dass bei all diesen gegenwärtigen Dimensionen das Werk als Oper und als Ganzes irgendwie zusammengehalten werden kann.

Hier verdichtet sich das grundsätzliche Libretto- oder auch Dichtung-Musik-Problem: Die Wortsprache ist gesungen eben nicht völlig zu verstehen. Hier nun kommt der Visualisierung des Vorgängigen eine immer größer werdende Bedeutung zu – und genau über diese ästhetisch-praktischen Fragen diskutieren deshalb Strauss und Hofmannsthal in ihrem Briefwechsel der Entstehungszeit der »Frau ohne Schatten« zunehmend intensiver. Der Bühnenbildner Roller und der Regisseur Reinhardt sollen diese komplizierte Handlung und den Bildreichtum des gesungenen Librettos auf der Bühne begreifbar machen. Die Möglichkeiten des Verstehens und die dies begünstigenden Visualisierungen führen am Ende zu textlichen Vereinfachungen und auch Erweiterungen, die nicht selten von Strauss initiiert wurden.

Liest man den Libretto-Text ohne die Beigabe der Musik, wirkt er erstaunlich unmittelbar, selbstverständlich und natürlich: Man merkt ihm kaum an, wie eklektizistisch er konstruiert ist. So wundert es nicht, dass Hofmannsthal quasi zeitgleich am Libretto und an einer Erzählung »Die Frau ohne Schatten« arbeitet, die beinahe identisch mit dem Libretto-Text ist und zu den gelungensten Prosatexten Hofmannsthals überhaupt zählt. Die Erzählung erschien erstmals 1919. Abgesehen von den wenigen, jedoch bedeutsamen Änderungen des Prosatextes gegenüber dem Libretto, ist ein Vergleich der beiden Werke beeindruckend: das Erzählwerk besticht durch seine sensiblen und differenzierten Abschattierungen, die bei genauer Lektüre zutage treten; beim Hören der Oper, bei dem man keineswegs alle Dimensionen der Symbolverdichtungen und der Bildlichkeit vernehmen kann,

beeindruckt indessen die besonders der Musik geschuldete Intensität der Gemütslagen und die Gleichzeitigkeit des Unterschiedlichen – etwa im Ensemblegesang. Gerade hier zeigt sich der Grund erneut und besonders eindringlich, der den sprachskeptischen Hofmannsthal bewogen hat, sich der anderen Kunst in der Synthese mit den Möglichkeiten des Visuellen zu öffnen. Erst in dieser Konstellation der Künste scheint eine Verlässlichkeit der Mitteilung möglich zu sein, über die Wortsprache allein niemals verfügen kann.

Die Endfassung des Librettos schickt Hofmannsthal am 19. September 1915 an Strauss, der seine Komposition im Juni 1917 abschließt. Wegen des Krieges fand die Uraufführung erst am 10. Oktober 1919 in Wien statt. Der Erfolg hielt sich in Grenzen und zumeist warf die Kritik der Oper eine allzu komplizierte Handlung vor. Dies hat sich allerdings in den letzten ca. 80 Jahren grundlegend geändert: Heute zählt die Oper, die Strauss selbst für sein bedeutendstes Werk hielt, trotz der hohen Anforderungen an die Regie und auch an die Sängerinnen und Sänger zum Standardrepertoire nicht nur der großen Opernhäuser.

»Die ägyptische Helena«

Im Rückblick auf »Elektra« und »Ariadne auf Naxos« scheint der von Strauss geförderte Entschluss, die »Ägyptische Helena« als nächste Oper gemeinsam zu schaffen, durchaus verständlich zu sein, denn die Antike und das in ihr geschilderte, oftmals exemplarische Geschehen ist zumindest den Kulturfreunden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend bekannt gewesen. Dies ist sicherlich einer der Gründe für Strauss gewesen, wieder auf einen antiken Stoff zurückzukommen, der nicht mit den großen Verständnisproblemen zu kämpfen hat wie etwa die komplizierten Vorgänge der »Frau ohne Schatten«. Jetzt sollte also angesichts des bekannten Stoffes die »mythologische Oper« als »die wahrste aller Formen« gelingen – so Hofmannsthal selbst 1928 in seiner Prosaskizze »Die ägyptische Helena«.⁶⁹ Ausgerechnet der komplizierte Helena-Stoff wurde dazu ausersehen, ein einfaches Verste-

⁶⁹ GW DV, S. 512.

hen des mit ihm gestalteten Operngeschehens nach der »Frau ohne Schatten« zu ermöglichen. Mit diesem Plan hatten die beiden sehr guten Antiken-Kenner Hofmannsthal und Strauss das Publikum überschätzt, denn es gibt kaum einen anderen Antiken-Stoff, der ein derart kompliziertes Gewebe darstellt, das selbst ein gebildeter Bürger der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum lückenlos zu durchschauen in der Lage ist. Diese zwischen 1919 und 1924 entstandene Oper wurde am 6. Juni 1928 in Dresden uraufgeführt; die sehr zurückhaltend-kritischen Pressereaktionen auf die Premiere sind auch bei den im selben Jahr stattfindenden Aufführungen des Werkes in Wien, München und Hamburg festzustellen. Der zuweilen sehr selbstkritische Hofmannsthal und der bei allem Selbstbewusstsein durchaus zuweilen an seinen Werken zweifelnde Strauss konnten diese Zurückhaltung in der Resonanz nicht verstehen, weil beide von ihrem Opus sehr überzeugt waren. Strauss hat noch nach dem Tod seines Librettisten bis 1933 versucht, die Komposition zu überarbeiten, um sie – durchaus im Sinne der partiell sogar scharfen Kritiken – attraktiver zu machen. Aber auch der sog. »Wiener Fassung« des Komponisten von 1933 war kein Erfolg beschieden. Zu einer Aufführungstradition ist es nicht gekommen, wohl zu mehreren neuen Verstehensanläufen, so noch 2003 bei den Salzburger Festspielen.

Die beiden Schöpfer haben in diesem Werk wohl zu viel gewollt. Da ist zunächst die verwickelte Rezeptionsgeschichte der nach Ägypten verpflanzten Helena, die es von vornherein verhindert, dass jeder Rezipient die Geschehensabläufe kennt. Gerade beim Stoff der Helena zeigen sich die Folgen des polytheistischen griechischen Götterglaubens und des daraus resultierenden fehlenden Priestertums besonders eindringlich: Es kommt nicht zu vereinfachten Systematisierungen der Götterwelt und damit auch nicht zu eindeutigen mythologischen Vorgängen. Dadurch wird für immer die schöpferische Möglichkeit bewahrt, Mythen weiterzuentwickeln oder gar neu zu bilden. Es gibt natürlich recht einfache Vorgänge um und mit Gestalten der griechischen Mythologie – so etwa bei Elektra. Aber gerade die Helena-Figur hat schon in der Antike selbst geradezu gegensätzliche Geschehensvarianten erzeugt. Im mythographisch gängigen Geschehensgerüst ist Helena die vielfach und unterschiedlich ungetreue Ehefrau des Mene-

laos, der aber immer wieder dem Charme und der Schönheit seiner Frau erliegt. Dieses in der Antike gängige, eher negative Bild der Helena stieß auch damals schon auf eine erhebliche und strafandrohende Gegenwart der Götterwelt, die das Negativbild von Helena als ungetreuer Frau nicht akzeptieren wollte – darüber berichtet mehrfach schon Platon. Die Mythographie erschließt deshalb einen Ausweg: Es sei nicht die wirkliche Helena ehebrechend mit Paris nach Troja gegangen, sondern ein der Helena zum Verwechseln ähnliches nebelhaftes Truggebilde, nämlich das Phantom Helena, während die wirkliche Helena, ehrbar und charakterfest, nach Ägypten gelangt sei und dort einige Jahre gelebt habe, bis der von Troja zurückkehrende Menelaos sie nach langen Irrfahrten in Ägypten gefunden und dann heimgebracht habe. Auch dieser grob geschilderte Geschehensablauf findet eine Fülle von Varianten, so dass insgesamt die Helena-Geschichte geradezu unüberschaubare Möglichkeiten bietet, Modifikationen zu erfinden, die der Welt des Erfinders der Variationen entspringen und für diesen sehr wichtig sind. So naturgemäß auch und gerade bei Hofmannsthal, den das Verhältnis zwischen wahrer Helena und deren Trugbild alleine schon deshalb sehr interessieren musste, weil es ihm Möglichkeiten bot, das von ihm zeitlebens verfolgte Ichproblem, das ja schon in der Konstellation Chrysothemis und Elektra in der frühen Oper erscheint, vielschichtig zu präsentieren. Dies geschieht, wie schon in »Elektra«, aus dem Horizont Hofmannsthals und seiner Zeit. Weit entfernt von der Welt der Antike reizen den Librettisten am gewählten Stoff die Ichgefährdung bis hin zum Auseinandertreten in ego und alter ego, aber auch das Komplementäre der Gegensätze wie darin eingebundene Fragen nach der Identität und Kontinuität. Aber auch viele andere, Hofmannsthal stets reizende Gegensatzpaare wie Treue und Treulosigkeit, Handeln und Handlungsunfähigkeit und Erinnern und Vergessen finden im Stoff der »Ägyptischen Helena« ein reiches, künstlerisch gestaltbares Feld. Hinzu kommt noch, dass mit der ›wirklichen‹, nach Ägypten versetzten Helena ein orientalisches Moment in den Stoff gerät. Und gerade die Vorliebe des Autors für Morgenländisches lässt sich ja nicht nur im Opern- und Ballettschaffen, sondern im Gesamtwerk verfolgen; und diese Vorliebe, die sich schon in der frühen Erzählung vom »Märchen der 672. Nacht« zeigt und die insge-

samt durch die Hofmannsthal prägende historisch-politisch-kulturelle Tradition der Habsburger Monarchie gefördert wird, verstärkt sich im späteren Schaffen sogar noch im »Andreas«-Roman. Ganz am Ende des Fragment gebliebenen Romans wird vom Autor erwogen, orientalische Schauplätze in den Text einzubinden. Stellvertretend für all dieses Bemühungen, sich dem Orientalischen zu öffnen, kann gerade die »Ägyptische Helena« gesehen werden, über die Hofmannsthal in seinem Essay von 1928 selbst sagt, dass sie das »Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich«⁷⁰ betont und damit das Ineinandergreifen zwischen dem Spezifischen der orientalischen Welt und seiner eigenen geistigen Landschaft sinnfällig werden lässt.

Wenn man dann noch bedenkt, wie viele Quellen von Homer, Euripides bis hin zu Paul Claudels »Protée« der Librettist und auch der Antiken-Kenner Strauss für diese Oper genutzt haben, die Verwandlungen, Zauberei und komplizierte Verhältnisse von Erinnern und Vergessen sowie Handlung und Handlungsunfähigkeit auf die Bühne bringt, dann muss man fragen, ob das jemand verstehen kann, der nicht oder nur annähernd über das historisch mythologische Wissen der beiden Künstler verfügt. Es kommen ja noch gattungsmäßige Fragen wie gegensätzliche Emotionen fördernde Ausdruckslagen in der Intention beider Schöpfer dazu. So etwa die kaum zu bewältigenden, indessen von beiden Künstlern beharrlich verfolgten Synthesen von Mythologie und Operette, von Tiefsinn und Komik, Schwere und Leichtigkeit: diese Absichten lassen den Zuschauer zuweilen ratlos zurück. Eigentlich wird in dieser »mythologischen Oper« vom Zuschauer noch weit mehr erwartet als in der »Frau ohne Schatten«. Dennoch ist auch diese Oper für den Autor Hofmannsthal wichtig, weil erneut nicht nur die Möglichkeiten nonverbalen Verstehens im Zusammenspiel zwischen Text, Musik und Visuell-Szenischem erörtert und im Werk erprobt werden, sondern weil dieses späte Werk wiederum die für Hofmannsthal so prägende Sprachkrise deutlich werden lässt, eben jenen Zweifel an der Verlässlichkeit der Wortsprache, den man schon beim 21-Jährigen Autor 1895 in »Eine Monographie«⁷¹ feststellen kann

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. GW RA I, S. 479–483.

und die dann jene beispiellose Formulierung 1902 im Chandos-Brief erfährt. Die stete Gegenwart dieser Sprachskepsis bis im Prinzip zum letzten Werk des Autors zeigt erneut, dass dieser Zweifel an der Sprache eben nicht zu einer Schaffenskrise führt, sondern immer nur neue Möglichkeiten erschließt, ihr in den Werken – wie hier in der späten Oper »Die ägyptische Helena« – entgegenzuwirken.

Die Schlüsselfigur, in der diese lebenslange Sprachkrise Hofmannsthals in der »Ägyptischen Helena« kulminiert, ist »Die alleswissende Muschel«, der es im Unterschied zu den sich in gesungener Wortsprache äußernden Menschen gelingt, in und mit der musikalisch von Strauss vielschichtig und gleichsam das Somnambule fördernden Vertonung sich gegenüber der Zauberin Aithra und deren Dienerinnen in einer Schilderung des Geschehens auf dem Meer verständlich zu machen: Die durch ein »Sprachrohr« singende, natürlich eigentlich unverständliche Muschel schildert den offenkundigen Mordversuch des Menelaos an seiner Frau Helena. Die Mitteilung der Muschel wird verstanden, und durch den Eingriff der Zauberin Aithra wird der Mord verhindert. Diese ungemein mit Bedeutungen aufgeladene Eingangsszene der späten Helena-Oper birgt in sich alle Vorzüge und indirekt auch alle Argumente für die insgesamt unglaublich lohnende Zusammenarbeit zwischen dem Librettisten und dem Komponisten. Es ist kein Zufall, dass nicht nur der Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Strauss während der Entstehungszeit der »Ägyptischen Helena« von 1919 bis 1924, sondern auch der Prosatext »Die Ägyptische Helena« aus dem Uraufführungsjahr der Oper 1928 wahrscheinlich die dichtesten und zentralsten Äußerungen über die Ästhetik und die Aufgabenverteilungen von Dichtung, Musik und szenischer Vergegenwärtigung in der Oper und auch im Ballett überhaupt bieten: Hier wiederholt sich zugespitzt alles das, was bei der Betrachtung des gemeinsamen Schaffens beider Künstler im Felde der Kulturentwicklung des frühen 20. Jahrhunderts wichtig war. Die aus der Sprachnot geborene Öffnung zur Musik und zum Visuellen wird sogar schon Shakespeare zugesucht, bei dem »das Wort immer Ausdruck, niemals Mitteilung« ist. »Shakespeare hat in diesem Sinn lauter ›Opern‹ geschrieben ... Die fälschende Gewalt der Rede geht so weit, daß sie den Charakter des

Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt.⁷² Dann trägt der Schreibende die »Kunstmittel« zusammen, mit denen er eine Überwindung der Sprachschwäche in der Dichtung glaubt schaffen zu können: »Wie ich die Handlung führe, die Motive verknüpfe, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden – durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation – durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte.« Und dann die verblüffte Reaktion des Komponisten, wohl Strauss: »Aber das sind ja meine – das sind die Kunstmittel des Musikers.⁷³ Recht hat der Musiker und es zeigt gerade dieser Prosatext, dass Hofmannsthal ungemein viel von Musik verstand, ganz anders als er zuweilen in falscher Bescheidenheit kundtat. Genau treffen die erwähnten »Kunstmittel« auf die Dichtung, aber vielleicht noch viel mehr auf diese Helena-Vertonung von Strauss zu: Die Kompositionsweise allseitiger Verflechtung, Bezüglichkeit, Analogie und Anspielungen offenbart sich gerade in dieser Oper als Kompositionsprinzip, das gestützt wird durch eine noch weit größere Anlehnung an Richard Wagner als in der »Ariadne auf Naxos«. Diese zeigt sich nicht nur in den genannten Prinzipien, sondern etwa auch in der Wagner-nahen Orchestrierung und im Umgang mit den Motiven: Die Leitmotivtechnik ist in der »Ägyptischen Helena« sehr ausgeprägt, etwa dadurch, dass Strauss vielfältige leitmotivische Verknüpfungen entwirft und zudem eine charakterisierende Motivik bevorzugt, die deutliche Bezüge zum Text unterhält und damit den Aspekt des Verstehens der Handlung betont.

Hier nun zeichnet sich in der Wechselwirkung der Künste – hinzu kommt noch das Visuell-Szenische – genau die Möglichkeit ab, nach der sprachskeptische Hofmannsthal gesucht hat: Erst in dieser Synthese der Künste ist für den Librettisten ein Überwinden der Sprachkrise sogar so weit möglich, dass eine musikalisch einfühlsam gestaltete Gesangspartie einer durch ein Sprachrohr singenden Muschel verlässlicher und verständlicher erscheint als die Wortsprache, weil die vielschichtigen Ausdruckslagen der Musik im Verein mit dem

⁷² GW DV, S. 510ff.

⁷³ Ebd., S. 512.

Visuellen, Szenischen nicht den Irritationen des gesprochenen Wortes ausgeliefert sind.

»Arabella«

Dass diese Grundfragen auch noch die letzte gemeinsame Oper »Arabella« leiten, liegt auf der Hand, zumal der Stoff und mögliche Werkpläne anfänglich schon im Oktober 1909 zu einem Thema für Hofmannsthal werden. Die erste dichterische Fassung des »Arabella«-Stoffes ist jedoch die zu den schönsten Prosatexten Hofmannsthals zählende Erzählung »Lucidor«, die bereits 1910 erstveröffentlicht wurde. Der Stoff hat den Autor niemals losgelassen, auch wenn es naturgemäß zeitliche Lücken in der Bearbeitung gibt. Hofmannsthal hatte auch daran gedacht, den Stoff in einem »Lucidor«-Film (1923) und/oder in einem Vaudeville (1926) zu verwenden; ab 1923 bringt er den Stoff gegenüber Strauss als Libretto ins Gespräch, wobei »Arabella« immer wieder als »zweiter Rosenkavalier« benannt wird. Das Geschehen soll in Wien in der Mitte des 19. Jahrhunderts spielen, und daran wird sich bis zur Vollendung des Werkes nichts ändern. Strauss drängt immer wieder auf Fertigstellung des Librettos, aber er kritisiert häufig, dass Hofmannsthal eher ein Lustspiel als ein Libretto geschrieben habe. Zögernd gibt Hofmannsthal nach, überarbeitet den Text immer wieder, wobei er die Möglichkeiten der non verbalen Mitteilung in der Oper zunehmend stärker ins Spiel bringt, also der Musik und dem Bühnenbild eine stets größer werdende Kraft im Felde der Mitteilung des Geschehens auf der Bühne einräumt. Am 10. Juli 1929 schickt Hofmannsthal die den Wünschen des Komponisten weitgehend berücksichtigende und dementsprechend überarbeitete Fassung des 1. Aktes an Strauss. (2. und 3. Akt waren zuvor abgeschlossen worden.) Dessen telegraphisch geäußertes Lob des 1. Aktes konnte von Hofmannsthal nicht mehr zur Kenntnis genommen werden, denn es traf an seinem Todestag in Rodaun ein. Strauss schloss seine Vertonung erst 1932 ab; das Werk wurde am 1. Juli 1933 in Dresden uraufgeführt. Es ist anzunehmen, dass – wie üblich – Hofmannsthal wohl noch während der Kompositionssarbeit von Strauss Textänderungen vorgenommen hätte: Unter diesem Aspekt ist »Arabella« ein Fragment geblieben, das indes-

sen seit seiner Premiere in Dresden einen andauernden großen Erfolg hatte und auch hat. Kritiker indessen haben im Blick auf die Zwölftontechnik Schönbergs und seiner Freunde und auch im Blick auf die Absage an die kulinarische Oper durch Brecht und Weill in dieser Zeit vor allem in der Vertonung von Strauss Konservativen und gar Rückwärtiges wahrgenommen. Aber auch Hofmannsthal wurde von der Kritik angegriffen, weil er eine allzu konservative Haltung präsentierte, die sich als Mythologisierung Südosteupas, des Slawischen zwischen Orient und Okzident in der Oper »Arabella« niederschlägt.

Wie genau die Schaffensprinzipien und Aufgabenzuweisungen von Dichtung, Musik und Szene beim spätesten Hofmannsthal mit den anfänglichen Intentionen übereinstimmen, von denen ja im Blick auf die frühen gemeinsamen Werke ausführlich die Rede war, zeigt der im Falle der »mythologischen Oper« 1928 entstandene Text Hofmannsthals »Die ägyptische Helena«, aus dem zuvor zitiert wurde. Es seien noch ein paar Sätze aus diesem Schlüsseltext angeführt, weil in ihnen deutlich ausgesprochen wird, dass die Probleme und Fragen des späten Hofmannsthal auch zugleich die des frühen Autors der »lyrischen Dramen« sind, auf die er selbst zu sprechen kommt; und außerdem ist dieser Prosatext im Jahre 1928 publiziert worden, und das heißt: genau zur Entstehungszeit der letzten gemeinsamen Oper »Arabella«.

Nachdem (vermutlich) Strauss auf die Beschreibung der ästhetischen Aufgaben eines Dichters den verblüfften Eindruck von der schöpferischen Identität zwischen Dichter und Komponist kundtut (»Aber das sind ja meine – das sind die Kunstmittel des Musikers.«), fährt Hofmannsthal aufschlussreich fort:

Es sind die Kunstmittel des lyrischen Dramas, und sie scheinen mir die einzigen, durch welche die Atmosphäre der Gegenwart ausgedrückt werden kann. Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir

mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen. Sie können mir glauben.⁷⁴

Vielleicht zeigt dieses Zitat am deutlichsten, dass die Fragen und Probleme, die den jüngsten Hofmannsthal bedrängen, genau auch diejenigen sind, die den spätesten Autor bewegen. Diese auffallende Kontinuität legitimiert auch den Versuch, Hofmannsthal von der Seite zu fassen, die sich in den Vereinigungen der Künste niederschlägt. Abgesehen davon wird wiederum deutlich, dass das Aufgreifen der Antike und auch anderer in der Vergangenheit liegender Stoffe von seiner Gegenwart geprägt ist, dass also nicht nur die antike Elektra, sondern auch Ariadne wie die »Frau ohne Schatten«, Helena wie die Figuren der »Arabella« seine, Hofmannsthals Gegenwart präsentieren. Ein Jahr vor seinem Tode beruft Hofmannsthal in dieser Prosaskizze seine Gegenwarts-Fragen nach dem Ich, nach dessen Identität und Kontinuität, nach Ichverlust und Mitteilbarkeit. Und das sind die prägenden Themen und Fragen in allen Werken des Autors, die in seiner spezifischen Weise des Umgehens damit das ihn mit dem frühen 20. Jahrhundert generell Verbindende wie aber auch seine Besonderheit zeigen. Diese Besonderheit hat, anders als bei seinen Zeitgenossen, ihren Schwerpunkt im Felde der Oper, des Balletts, also im Verbund mit Musik, dem Szenischen und der Malerei. Jedes der in diesem Text beschriebenen Werke hat einen je anderen Schwerpunkt in dem ausgeklügelten Verhältnis der Künste zueinander, aber alle erwachsen aus einer Sprachnot und sie sind identisch darin, dass sie – mit unterschiedlichen Ergebnissen – genau um diese variablen Konstellationen der Medien ringen. So hätte etwa Hofmannsthals seine Passage im Brief an Strauss vom 18. Januar 1924 während des Entstehens der »Ägyptischen Helena« genau so zu Beginn der Kooperation beim Entstehen der »Elektra« und auch am Ende im Werden der »Arabella« formulieren können: »Die Dichtung muß alles im Nacheinander bringen, wo der Musik ein gewisses Nebeneinander, ja Ineinander gewährt ist. [...] um es zu realisieren, bedarf es eines Malers von bestimmter Phantasie.«⁷⁵

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ BW Strauss (1970), S. 510.

Und diese Fragen bleiben bei Richard Strauss auch nach Hofmannsthals Tod lebendig. Der Komponist ist durch seines Librettisten Äußerungen über die Ästhetik der Künste überhaupt und die der Oper im Besonderen, die ja stets Gegenstand ihrer Gespräche und des Briefwechsels waren, derart angeregt beschäftigt und herausgefordert worden, dass er nach dem plötzlichen Tod seines Librettisten am 15. Juli 1929 mit »Capriccio« 1941 seine letzte Oper schreibt, die 1942 uraufgeführt wurde. Diese ist im Prinzip eine Oper über die Ästhetik der Oper und damit geradezu eine Vertonung seines grandiosen Briefwechsels mit Hofmannsthal.

Der große Umbruch in den Künsten und auch Wissenschaften in Wien hat bei Hofmannsthal eine spezifische Ausprägung gefunden. Er ist zweifellos einig mit den verwandten Geistern, die der Sichtbarkeit in den Künsten, also etwa Pantomime, Tanz, Theater und Oper, eine größere Rolle einräumen und dabei auch wagen, neue Wege zu gehen bis hin zur Etablierung der Salzburger Festspiele. Eine besondere Stellung aber nimmt Hofmannsthal in dieser erregenden Zeit der Jahrhundertwende dadurch ein, dass er seine spezifische, ihn bedrängende Sprachkrise geradezu radikal zu lösen versucht: Er öffnet sich dem Medium der Musik umfassend, indem er die Vorzüge dieser Kunst in seine Texte einzubinden vermag. Und bei dieser Mammutaufgabe findet er die ideale Unterstützung durch Richard Strauss, der ja gerade in der Intensität seiner Musik und, mehr noch, in deren grandioser Gegensatzstruktur zugleich genau die stets von Hofmannsthal beklagten Lücken und Schwächen der Wortsprache bekämpfen kann. Darüber hinaus ist die Musik von Strauss, für den Librettisten entscheidend, von einer ins Visuelle strebenden Kraft des musikalisch Malerischen getragen, die von sich aus jene Farben und Szenen zu entwerfen vermag, denen es im reinen Text an Überzeugungskraft mangelt.

Musik UND Bildende Kunst

Man könnte im Blick auf das bisher Erzählte den Eindruck gewinnen, Hofmannsthals Medienöffnung ereigne sich vornehmlich hin zur Musik. Dies ist nicht richtig, denn in allen seinen Texten spielt auch die Bildende Kunst eine prägende Rolle, vielleicht sogar noch eine

gewichtigere als die Musik, wahrscheinlich aber hat sie eine gleichrangige Funktion. Wie man ja aus dem bisher Berichteten entnehmen kann, lassen sich die Künste in den dichterischen Entwürfen bei Hofmannsthal gar nicht voneinander trennen. Natürlich kommen Oper und Ballett, bei aller dichterischen Prägung, erst in der musikalischen und tänzerischen Realisierung zu sich selbst, weil Musik und Tanz ihre Verwirklichungsbedingungen sind; aber bei Hofmannsthal ist selbst Oper und Ballett ohne die Bildende Kunst und die präzise geplante Visualisierung undenkbar. Man denke nur an Poussin und Callot bei der »Ariadne auf Naxos« und an Veronese bei der »Josephslegende« sowie die steten Visualisierungsexperimente.

Die Bildende Kunst wiederum mit ihrer Visualisierung kann natürlich im Sichtbaren von der künstlerischen Darstellung bis hin zur Pantomime, dem Tanz, dem Physiognomischen und der Szene vieles leisten, das der Sprachnot und der sprachlichen Unzuverlässigkeit entgegentritt, und genau in diesem Sinne nutzt der Autor vielfältig in beinahe allen seinen Schöpfungen die Macht der Bildenden Kunst. Auffallend ist dabei eines bei Hofmannsthal, und das ist wiederum eine seiner Besonderheiten in einer generellen Medienöffnung vieler seiner Kollegen und Mitstreiter in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Selbst dort, wo Hofmannsthal vermeintlich nur die Bildende Kunst, jenes andere ihm besonders wichtige Medium in die Dichtung einbezieht, spielt die Musik immer noch eine sehr wichtige Rolle im Hintergrund.

Ein Hinweis auf einen berühmten Text aus dem Jahre 1903 mag dies belegen. Die »Sommerreise«, die hier gemeint ist, schildert eigentlich in einem als Reisebericht veröffentlichten Text bedeutende Werke der Bildenden Kunst von Giorgione und Tizian – an diese erzählten Kunstwerke erinnert sich der Autor während der Betrachtung einer Landschaft, und dabei gehen die Wirklichkeit des Sehens und die Erinnerungen an diese Kunstwerke bruchlos ineinander über, d.h. der Leser weiß nicht mehr, ob der Autor Gesehenes vergegenwärtigt oder die erinnerte Kunstbetrachtung. Man hat diesen Text immer als ein Paradebeispiel für die ungeheure Bedeutung der Bildenden Kunst für Hofmannsthal aufgefasst – und das ist sicherlich richtig. Aber es ist noch etwas auffallend an diesem recht kurzen Text: In beinahe allen

herbeizitierten Bildern spielt die Musik eine gewichtige Rolle, das »Ländliche Konzert« (1509/10) von Giorgione/Tizian trägt es schon im Titel wie das »Il Concerto« (1507/08). Hofmannsthal beschreibt das dargestellte musikalische Spiel, sieht die Konstellationen der Instrumente und beschwört die raum- und zeitlose Erfüllung in diesen Bildern, die eigentlich in der Ästhetik nur der Musik zugeschrieben werden. In den Beschreibungen gehen Farbe (der Bilder) und Klänge der in ihnen evozierten Musik bruchlos ineinander über. Hofmannsthal schafft es auf diese Weise, in der Erzählung des Ineinander der Künste die Welt der Renaissance zu vergegenwärtigen. Zugleich aber hebt er auch Grundzüge seiner Ästhetik, eben die der Moderne hervor. Denn: Die Musik erscheint in diesen malerischen Schöpfungen von Giorgione und Tizian als genau das, was Hofmannsthal von der Musik seines großen Mitstreiters Richard Strauss erhoffte und von ihm im Kampf gegen die Sprachnot eingesetzt wurde: Musik steht hier für Zeitlosigkeit, Intensität des Gemüts, für Grenzenloses und höchste Innerlichkeit – man fühlt sich sofort an Äußerungen im Briefwechsel mit seinem Komponisten Strauss erinnert.

Musik zwischen Hofmannsthal und George

Wie wichtig auch außerhalb seiner eigenen Dichtung für Hofmannsthal die Musik überhaupt war und wie hoch er sie auch in allen Hinsichten, sogar bis ins Persönliche schätzte, mag eine kleine, aber aufschlussreiche Geschichte erläutern, die sich während der sehr kurzen, aber ungemein intensiven und weite Beachtung findenden produktiven Beschäftigung und Auseinandersetzung Hofmannsthals mit dem generell hochgeschätzten Lyriker Stefan George ereignet hat. Es sind viele Theorien erfunden und sicherlich zutreffende Beobachtungen über diese Kooperation und deren Ende formuliert worden. Man stellte das Selbstbewusstsein Georges gegen das Suchende Hofmannsthals, das Usurpierende des Autors aus Bingen gegen die Zurückhaltung und Berührungsangst des Wiener Autors. Gar Vermutungen im Blick auf die Homosexualität Georges wurden als mögliche Trennungsgründe in Erwägung gezogen. Das alles mag richtig oder teilweise richtig sein, aber einen gravierenden Unterschied zwischen diesen beiden Dichtern

hat man nie wirklich in Erwägung gezogen: die höchst unterschiedlich von beiden gesehene Rolle der Musik.

Stefan George hatte 1892 eine Literaturzeitschrift gegründet, die »Blätter für die Kunst«, die sich einer *l'art pour l'art*-Ästhetik, nahe dem französischen Symbolismus, verpflichtet sah. Karl Wolfskehl, damals auch und wiederum sehr viel später ein Freund Hofmannsthals, war einer der wichtigen Unterstützer Georges bei diesem Organ, das sich bewusst, also durchaus elitär, nur einem kleinen Leserkreis öffnen wollte. Gewicht gewann diese Zeitschrift dennoch durch die Mitwirkung einiger angesehener Autoren und auch Graphiker, und der wichtigste war zweifellos Hofmannsthal, der trotz seines problematischen Verhältnisses zu George zumindest einige seiner Texte den »Blättern für die Kunst« zum Abdruck zur Verfügung stellte und auch Kollegen ermunterte, dies zu tun. Unter dieser Voraussetzung im Felde noch recht harmonisch scheinender Kooperation ist nun auch ein Brief Georges an Hofmannsthal zu lesen, der den Wiener Autor ermuntert, eines von Hofmannsthals Gedichten vertonen zu lassen und den »Blättern« zum Abdruck zur Verfügung zu stellen. Am 12. April 1896 bittet George mit folgenden Worten darum: »könnnten Sie uns auch vielleicht für dies nächste Heft ein musik-stück eines Ihrer freunde besorgen, eines Ihrer eigenen Lieder in tönen wenn möglich. Daran mag es doch in Wien nicht fehlen und so viel könnten Sie doch ganz gut thun«.⁷⁶

Was Hofmannsthal aber auf diese Bitte hin tut, ist etwas völlig anderes, und dies ist getragen von einer subtilen Bosheit. Er wusste natürlich genau von der sehr abständigen Haltung Georges zur Musik, für den diese zumindest ein textzerstörendes Medium war, und deshalb haben George die Vertonungen seiner eigenen Gedichte sehr gestört, selbst die des George-Kreis-Mitgliedes Ansorge. Insgesamt ist George und sein Kreis eine Gruppe von – wenn man es so scharf formulieren darf – Musikhassern gewesen. Karl Wolfskehl ist der Gewährsmann in den Fragen der Musik für George schon 1896, und dieser Wolfskehl scheute sich nicht, seine vernichtende Einschätzung der Musik noch viele Jahre kundzutun, am deutlichsten in seinem Aufsatz »Über den Geist der Musik« von 1912: »Denn wenn gewisse hoffnung wahr wird,

⁷⁶ BW George (1953), S. 91ff.

wenn das neue leben sich erkennt und das reich sich erfüllt, dann muss die entartung ein ende haben und mit ihr die herrschaft der musik.«⁷⁷

Und erkennbar auf Hofmannsthal bezogen: »Nur die schwächlichen, wenn nicht ganz entarteten poeten pflegen der musik die verbindung mit ihren werken gern zu gestatten oder gar sie zu suchen und anzuru-fen.«⁷⁸

Und ein Jahr zuvor hatte Wolfskehl den direkt auf Hofmannsthal und Strauss bezogenen bösartigen Hinweis gegeben, dass der *Dichter* Hofmannsthal 1906 gestorben sei.

Wolfskehl zählte zu den Freunden und Vertrauten von Hofmannsthal, die auch in einem engen Bezug zu Stefan George und seinem Kreis standen. Zu dieser Gruppe von Autoren, die den ihnen eigentlich nahestehenden Hofmannsthal wegen seiner Nähe zur Musik generell und zu Strauss im Besonderen heftig angegriffen haben, gehören auch Rudolf Pannwitz und Leopold von Andrian. Nach Wolfskehls Abkühlung seines Verhältnisses mit George ab 1926 unterhielt er wieder recht guten Kontakt zu Hofmannsthal.

Eigentlich spielt sich in dieser ästhetischen Auseinandersetzung über die Qualität und den Rang der Künste der alte Streit zwischen Hegel und Schopenhauer erneut ab: Für Hegel war die Musik deshalb die geringste aller Künste, weil sie nicht dem Verstand, der Vernunft unterworfen sei, während Schopenhauer gerade deshalb die Musik am höchsten schätzte, weil sie sich jeder Verstandes- und Vernunft-herrschaft entzogen habe. Und deshalb ist es kein Zufall, dass Wolfskehl in seinem Text von 1912 direkt Schopenhauers Musikästhetik angreift, dem wiederum Hofmannsthal und Strauss sich eng verbunden fühlen. Wenn man diesen Hass auf die Musik bei Wolfskehl und wohl auch George auf ein diskutierbares Maß herabdimmt, dann kann man nicht übersehen, dass es viele Vertreter einer Ästhetik gab, die den von Hofmannsthal gewählten Öffnungsweg der Dichtung zur Musik nicht mitgegangen sind. Nicht zuletzt deshalb ist die vielfältige Medienvorbindung Hofmannsthals zwar auch ein in seiner Zeit durchaus

⁷⁷ Karl Wolfskehl, Über den Geist der Musik. In: Jahrbuch für die Geistige Bewegung. Hg. von Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters. Berlin 1912, S. 20–32, hier S. 32.

⁷⁸ Ebd. S. 25.

erkennbarer Schritt anderer Literaten, aber in der bei Hofmannsthal feststellbaren umfassenden Offenheit ist er fraglos etwas Spezifisches, den Autor Charakterisierendes. Keineswegs aber ist es eine im Wien seiner Zeit überall gleichermaßen geschätzte Besonderheit. Vielleicht kann die berühmte Anekdote der keineswegs gut beleumundeten, von Elias Canetti später geradezu hingerichteten Alma Mahler-Werfel, etwas von der durchaus ›durch-wachsenen‹ Einstellung gegenüber Hofmannsthal in seiner Heimatstadt deutlich machen. Die Anekdote ist sicherlich gut erfunden, bringt so manches vom Wiener Schmäh zum Ausdruck und entwirft gerade deshalb ein zumindest partiell zutreffendes Bild vom allgemeinen, durchaus unterschiedlichen Ansehen des Librettisten Hofmannsthal in Wien. Alma Mahler-Werfel leitet in ihren Lebenserinnerungen den Text mit »Einst:« ein, also anders als den größten Teil ihrer Erinnerungen, die genauer datiert sind. Schon mit diesem ›Einst‹ wird ein bezeichnendes Licht auf die Authentizität dieses Anekdotentextes geworfen, der – als Erfindung – gar nicht datiert werden kann:

Einst: Wir nahmen einst in Wien Hugo von Hofmannsthal mit uns zum Libellantanz von Franz Lehár. Hofmannsthal war so angetan von der Musik, daß er sagte: »Gott, wie schön wäre es, wenn Lehár doch die Musik zum ›Rosenkavalier‹ gemacht hätte, statt Richard Strauss.« Ich erzählte diesen Ausspruch meinem Freunde Egon Friedell, und er sagte: »Und wenn dann noch ein anderer das Libretto geschrieben hätte – wie schön wäre dann die Oper erst geworden!«⁷⁹

Zurück zur boshaften Reaktion Hofmannsthals auf Georges Brief vom 12. April 1896, in dem der Wiener Autor um die Vertonung eines Hofmannsthal-Textes gebeten wurde. George selbst fiel es angesichts seines in seinem Sinne polternden Prellbocks Wolfskehl nicht schwer, sich selbst in der Beurteilung dieser Kunst »Musik« zumindest schriftlich etwas zurückzuhalten, und so konnte er in manchen seiner Briefe sein Wissen um die Vorliebe Hofmannsthals für die Musik zumindest strategisch einsetzen – so ja auch in diesem Brief vom 12. April 1896. Hofmannsthal hat sich wohl alleine schon darüber geärgert, dass ausge rechnet George ihn hier überhaupt um die Vertonung eines Hofmanns-

⁷⁹ Alma Mahler-Werfel, Mein Leben. Frankfurt a.M. 1977, S. 299.

thal-Gedichts zum Abdruck bat, da der Wiener Autor doch genau wusste, dass George eine Gedichtvertonung gar nicht schätzte. Entsprechend subtil, süffisant und auch böse fiel seine Reaktion auf diese vergiftete Briefbitte Georges aus.

Hofmannsthal dachte nicht daran, auf Georges Bitte einen seiner Texte für die Zeitschrift »Blätter für die Kunst« vertonen zu lassen, sondern bat seinen beinahe gleichaltrigen engen Freund Clemens von Franckenstein (1875-1942) darum, ein Gedicht von Stefan George zum Abdruck in den »Blättern für die Kunst« zu vertonen. Franckenstein gab Hofmannsthal als wichtiger Ratgeber später den entscheidenden Hinweis auf »Everyman«, ein Werk, das entscheidend für das Entstehen des »Jedermann« wurde. Franckenstein stand 1896 als aufstrebender Komponist noch ganz am Beginn seiner Karriere, später kam er als Generalintendant in München, als Dirigent und als Komponist zu hohen Ehren. Hofmannsthal schlug ihm auch den kurzen Text »Das Lied des Zwergen« von George zur Vertonung vor, das kurz vorher im Mai 1893 in eben diesen »Blättern« erstmals erschienen war. Anders als Hofmannsthal hatte Franckenstein noch nicht das Wissen davon, wie sehr George Vertonungen seiner Gedichte ablehnte. So schickte Franckenstein, nichts Böses ahnend, seine Vertonung des Zwergen-Gedichts in der zweiten Aprilhälfte 1896 an George, der wohl offensichtlich so verblüfft und auch verärgert war, dass er dem Komponisten nicht antwortete. Stattdessen schreibt George am 1. Mai 1896 in seinem Ärger an den von ihm als dessen Urheber sofort identifizierten Hofmannsthal:

Clemens Franckenstein hat mir vor einigen tagen ein paar meiner verse mit seinen tönen geschickt ich gestehe ihnen dass mich die anordnung durchaus nicht angenehm berührte und die höchst nachlässige art des mit fehlern und entstellungen besäten textes mich für den absender nicht sonderlich erwärmt hat.⁸⁰

Schon ein erster Blick in die Partitur der Komposition zeigt die Unangemessenheit dieser geradezu hinrichtenden George-Reaktion: Weder gibt es einen mit Fehlern und Entstellungen besäten Text (neun!! kurze Verse), noch deutet die merkwürdige Kritik an den »anordnungen« auf

⁸⁰ BW George (1953), S. 93ff.

irgendeine verstehbare Schwäche der Vertonung. Natürlich antwortet der Musikkenner Hofmannsthal am 6. Mai 1896 naheliegend: »Was verstehen Sie unter ›Anordnung‹?«⁸¹ Der Streit um den in diesem Felde völlig unangemessenen Begriff der »Anordnung« spitzt sich zwischen den beiden Autoren zu; George reitet sich dabei in letztlich immer peinlicher werdende Erklärungsversuche hinein, wenn er etwa die »Anordnungen« durch die Hinzunahme von »Reimspielen«, die es gar nicht gibt, erklären will. Hofmannsthal schließt diesen Disput am 2. Juni 1896 recht harsch ab: George solle die »Angelegenheit Franckenstein« nach seinem Geschmack erledigen, ohne sich um Hofmannsthal »zu bekümmern. Nur bitte antworten Sie ihm auf seine Anfragen, Bit-ten und Anträge etwas präcises.«⁸²

Damit nun hat Hofmannsthal einen Wunsch Franckensteins erfüllt, denn dieser hatte parallel zum Streit Hofmannsthal/George an Hofmannsthal in der Zeit seines Wartens auf eine Reaktion Georges geschrieben und um harsche Grobheiten des Wiener Freundes an George gebeten: »Stefan George ist ein Schwein. Er hat mir gar nicht geschrieben. Bitte schreibe ihm bei Gelegenheit einige Grobheiten.«⁸³

Jedenfalls zeigt diese Episode, wie intensiv Hofmannsthal die Kooperation zwischen den Medien Dichtung und Musik verfolgte, und zwar derart intensiv, dass er einen die Musik wenig schätzenden Kollegen gerade deswegen bis ins Persönliche hinein planvoll verärgern konnte und wollte. George hat das am Ende verstanden, denn er beschließt seinen, den Franckenstein-Zwist beschließenden Brief an Hofmannsthal mit den Worten: »Ich dachte Ihnen angenehm zu sein indem ich eines Ihrer gedichte in tönen den ›Blättern‹ beireichte.«⁸⁴

Franckenstein und George haben sich bald nach diesem Zwist persönlich am 28. November 1896 kennengelernt und eigentlich sogar angefreundet. Immerhin hat Franckenstein insgesamt neun George-Texte vertont.

⁸¹ Ebd., S. 95.

⁸² Ebd., S. 98.

⁸³ BW Clemens Franckenstein (1998), S. 42.

⁸⁴ BW George (1953), S. 100.

