

Eigenzeiten und Raumsemantik Hofmannsthals Textkunst als Libretti für Strauss

Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss haben als Gründerfiguren der Salzburger Festspiele ihren festen Ort im kulturellen Gedächtnis. Das zeigt sich einerseits, wenn man auf den Höhenkamm der Kultur blickt, zu dem ohne Zweifel die Inszenierungen der Salzburger Festspiele zählen – so die »Elektra. Tragödie in einem Aufzug op. 58« (1909) beim 100jährigen Jubiläum der Salzburger Festspiele (Regie: Krzysztof Warlikowski; musikalische Leitung: Franz Welser-Möst). Andererseits schlägt sich dieser *genius loci* auch in populären Medien nieder, wodurch nicht nur die Hoch-, sondern auch die Unterhaltungskultur beiden Künstlern ihre Reverenz erweist – so in »Silentium!« aus der Brenner-Reihe von Wolf Haas:

[Der Vize] hat sich zum Ziel gesetzt, den Geist der Gründer der Salzburger Festspiele wieder mehr zu pflegen. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. »Sehr interessant«, hat der Brenner gesagt. Und da hat er doch Fortschritte gemacht gegenüber früher, wo er sich noch nicht so für die klassische Kunst interessiert hat. Weil er hat jetzt gewusst, Strauss Glatteis, da muss man wahnsinnig aufpassen mit dem Vornamen, und nicht jeder automatisch der Walzerkönig. Hofmannsthal vergleichsweise einfach, weil Hofmannsthal immer Hugo.¹

Ironisch markiert ist die Eindeutigkeit, mit der im Krimi der Jahrtausendwende der Schriftsteller der Jahrhundertwende in seiner Identifizierbarkeit vor dem weitaus erfolgreicherem und womöglich auch bekannteren Komponisten ausgezeichnet wird – dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass das abgründige Brenner-Universum ein genuin autoreflexiv österreichisches ist. Die providentielle Differenz beider Künstler ist gleichwohl eine, die sich durchaus auch als mentales Charakteristikum der langjährigen Beziehung zwischen dem Münchner Komponisten und seinem Wiener Librettisten beobachten lässt. Der kompositorisch energetische Zugriff Strauss' und das feinsinnige, oft

¹ Wolf Haas, *Silentium!* Hamburg 2006, S. 64f.

zaudernde Dichten Hofmannsthals sind im synergetischen Ergebnis ihrer Opern ein wirksamer Komplementärkontrast, der im Folgenden vor allem seitens der literarisch erzeugten Eigenzeiten und Wirkungsräume in Hofmannsthals Libretti in den Blick genommen werden soll.

I. Kongenial agonale Kooperation

Hofmannsthal bemerkte 1911 in einem Brief an Richard Strauss anlässlich der gemeinsamen Arbeit an der »Ariadne auf Naxos«, dass »ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht«.² Er skizziert in der Figur der Spirale, dieser zyklischen Rotation eines Vor- oder Zurückschaltens auf sich stets gegeneinander verschiebenden Ebenen, ein ebenso treffendes wie symptomatisches Bild des langjährigen Kooperationsverhältnisses der beiden Künstler: Denn die ebenso fruchtbare wie spannungsgeladene Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal, dem erfolgsverwöhnten Literaten des *Jung Wien*, und dem Starkomponisten Strauss wurde bei aller emportragenden Produktivität oft auch als entkräftende Abwärtsspirale – und dies von beiden Seiten – empfunden.³ Doch wie in jeder Spiralfbewegung kreisen auch Hofmannsthals und Strauss' Arbeiten um eine alles konstituierende Achse: Es ist das Innere einer jeden Spirale, sei es Korkenzieher oder geometrische Figur, die jene leere, aber unverzichtbare Mittelachse bildet – die (metaphysisch wie mechanisch) so genannte Seele. Zur Seele als Mitte eines großen Willens, die unsichtbar bleibt und um die sich doch alles dreht, wird für beide Künstler jahrzehntelang zu einem gemeinsam geteilten, oft kritisch ausgehandelten, immer aber freiheitlichen Raum: Es ist ein interaktiver Freiraum *von* der nur eigenen und *für* die ganz eigene, nun gemeinsame Kunst, die sich immer auch als intermediales Gesamtkunstwerk einer tonalen, sprachlichen, gestischen und szenischen Raumkunst⁴

² Brief vom 20. März 1911, BW Strauss (1952), S. 112.

³ Vgl. Bryan Gilliam, Art. Rosenkavalier – Ariadne – Die Frau ohne Schatten. In: Richard Strauss Handbuch. Hg. von Walter Werbeck. Stuttgart 2014, S. 183–213.

⁴ Die synergetische Dreier-Beziehung, die den Komponisten Strauss und den Librettisten Hofmannsthal mit dem, sich selbst als »Theaterarbeiter« bezeichnenden Wiener Maler, Bühnen- und Kostümbildner Alfred Roller verband, legt eindrücklich der materielle Band zum Briefwechsel dar: BW Roller, hier S. 12.

versteht und die einen semantisch wie semiologisch sehr spezifischen Ort hat: die Bühne.

In diesem vielfältigen Raum, der in der performativen Semantisierung verschiedener Kunstsprachen der Darstellung und des Dargestellten »nicht fußbreit ohne Bedeutung«⁵ bleibt, wird über zwanzig Jahre lang das Gelingen und durchaus auch Scheitern ihrer Produktionsbewegungen verhandelt werden. Es wirkt in diesem Gemeinsamen ein Gegenseitiges, das diesen interaktiven Aushandlungsraum konstituiert:

Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. [...] Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den Einzelnen an seinem Klavier.⁶

Hofmannsthal begreift im Zusammenspiel mit Strauss die theatrale Option auch als eine »Sozialisierung seines Schreibens«, die in der Fusion der medialen und ästhetischen Darstellungsmittel eine spezifisch semantisierte Gestalt annimmt.⁷

Beide Künstler, Komponist wie Schriftsteller, sind Agitatoren und Spekulanten der Bühne. Sie positionieren den je eigenen künstlerischen Gegenstand im kooperativen und interaktiven Raum der Bühne, so dass sie als *ein* Werk diesen theatralen Raum in gleichzeitig kongnialer und komplementärer Kombinatorik neu formen. Eine solche Fusion kann gelingen, »weil«, so eine Erklärung Hofmannsthals, »Dichtung wie Musik eine rhythmische Überwindung der Zeit ist«.⁸ In ihrem Wunsch über den gemeinsamen Rhythmus, die Grenzen der historiographisch-immanenten Zeit ästhetisch zu transzendieren, sind Strauss und Hofmannsthal gleichwohl gerade Kinder ihrer Zeit. 1899, das Jahr ihrer ersten, wenn auch künstlerisch zunächst folgenlos bleibenden Begegnung, markiert die Schwelle zum Übertritt in ein neues Jahr-

⁵ So formuliert Hofmannsthal in »Die Bühne als Traumbild« (1903). SW XXXIII Reisen und Aufsätze 2, S. 40.

⁶ SW XXIII Operndichtungen 1, S. 547.

⁷ Isabel Capeloa Gil, Poesis, Tanz und Représentanz. In: Colloquia Germanica 33/2, 2000, S. 149–162, hier S. 151; vgl. zu dieser Verbindung der Künste auch Günter Schnitzler, Syntheseversuch. Anmerkungen zur Ägyptischen Helena von Hofmannsthal und Strauss. In: Freiburger Universitätsblätter 112, 1991, S. 95–124.

⁸ SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 578.

hundert der Moderne: Die Stimmung dieser Zeit schwankt zwischen dem Leiden an überfeinen Nerven und robustem Vitalismus, zwischen technischem Fortschrittoptimismus und katastrophischen Ahnungen.⁹ Die Generation der europäischen Jahrhundertwende ächzt gleichsam unter der Last ihres historistischen Erbes, das ihr die Gründerzeit-Väter hinterlassen haben. Diese jungen Erben lehnen sich gleichwohl auf gegen das Stigma einer lediglich nachschaffenden, epigonalen Kunst: So fordert Hofmannsthal, statt nur in diesen »verlassenen Cyklopenbauten« einer überkommenen Kultur zu hausen, die sie sich nicht zuletzt selbst »ausgehöhlt habe«,¹⁰ einen wirklichen Bruch zu wagen: Alles verlange in dieser historischen Konstellation, so Hofmannsthal, nach einem v.a. ästhetischen Neuanfang, um wieder »rauschendes, lebendes Blut zu fühlen«.¹¹ In diesem pathetisch anmutenden Bild alludierte Hofmannsthal die diagnostizierte Blutleere der Gegenwart, der ästhetisch mit einem avantgardistischen Vorgriff auf einen kulturhistorischen Rückgriff abgeholfen werden soll: Denn in der Vorgeschichte, genauer: in der archaischen Vorzeit des antiken Mythos sieht er die kulturperformative Potenz für den überfälligen Bruch mit der historisch verbrauchten Tradition nicht zuletzt eines Sprechtheaters. Um 1900 soll, so Hofmannsthals Vision, mit einer Verve aus Archaik und Avantgarde ein ästhetisch vitalisierender Neueinsatz gewagt werden.¹²

⁹ Zu kulturellen Zeugnissen der Zeit vgl. Gotthart Wunberg (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart 1981; als Beispiele für die breite literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung zu solchen Zeitdiagnosen sei hier nur eine Auswahl genannt: Maximilian Bergengruen, *Mystik der Nerven*. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des Nicht-mehr-Ich. Freiburg 2010; Hans Richard Brittnacher, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Köln 2001; Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. 2: Um 1900. Paderborn 1998; Wolfgang Riedel, *Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin / New York 1996; speziell zu Hofmannsthal vgl. Jaques LeRider, Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien / Köln 1997; Ursula Renner und G. Bärbel Schmidt (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991.

¹⁰ SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne, S. 99.

¹¹ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 11.

¹² Vgl. Antonia Eder, *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals zerstörendes Zitieren von Bachofen, Nietzsche, Freud*. Freiburg i.Br. 2014.

II. Dramatische Raum- und Zeitdynamik

Hofmannsthal trägt sich daher ab 1902 mit der Absicht, eine »dem ›gipsernen‹ Charakter der vorhandenen Übersetzungen und Bearbeitungen«¹³ entgegengesetzte »Elektra« zu schreiben, die explizit für das Theater Max Reinhardts und mit Blick auf die Figur der Elektra insbesondere »für die Eysoldt«¹⁴ konzipiert ist.¹⁵ Hofmannsthals moderne Bearbeitung der sophokleischen Tragödie verweigert alle klassizistischen Beschwichtigungen, »alle antikisierenden Banalitäten«.¹⁶ Zeitgleich hegt auch Richard Strauss den Hofmannsthals Konzept völlig entsprechenden »Wunsch, dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winkelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen«.¹⁷ Die analoge Absetzungsbewegung vom Klassizismus verweist auf die große Nähe der durchaus erfolgsstrategisch grundierten Wirkungsästhetiken von Strauss und Hofmannsthal, die sich als synergetische Dynamik von eigenzeitlichen und raumsemantischen Schauplätzen in ihren – mit der »Elektra« allererst beginnenden – gemeinsamen Arbeiten zeigt. Sie erkennen das transformatorische Potential einer medial zu erneuernden, d.h. wirkungsästhetisch über Intermedialität und Dynamik operierenden Bühne als ganz eigenem theatralen Zeit-Raum.

Im Begriff der Dynamik findet sich der die Anthropologie seit der Klassik charakterisierende »Nexus von Bewegung, Leben und Freiheit«¹⁸ in ein poetologisches Verfahren der Ästhetik überführt.

¹³ SW VII Dramen 5, S. 459.

¹⁴ SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 478.

¹⁵ Zu Erfolg und Kult um Gertrud Eysoldt vgl. Felix Hollaender, Die Eysoldt. In: Das Theater, kommentierte Faksimileausgabe der beiden erschienenen Jahrgänge 1903/04 – 1904/05. Hg. von Leonhard M. Fiedler und Edwin Froböse. Emsdetten 1981, S. 75–80; BW Eysoldt; Monika Meister, Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung von 1903. In: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien 2001, S. 195–210.

¹⁶ SW VII Dramen 5, S. 379.

¹⁷ Richard Strauss, Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern (1942). In: Betrachtungen und Erinnerungen. Hg. von Willi Schuh. München 1981, S. 229.

¹⁸ Dirk Oschmann, Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung. In: Ereignis WeimarJena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext. Hg. von Lothar Ehrlich und Georg Schmidt. Köln 2008, S. 129–143, hier S. 130.

Dass Bewegung und Ästhetik traditionell wesentliche Kriterien im theorieästhetischen Diskurs darstellen, thematisiert bereits die Unterscheidung von »werkhaften« und »energetischen«¹⁹ Künsten in »A Discourse on Music, Painting, and Poetry« (1744) von James Harris: Hierbei erscheinen Architektur, Malerei, Skulptur als »always motionless« im räumlichen Nebeneinander, wohingegen sich Musik, Tanz und Dichtung durch »Sound and Motion« als ein dynamisches Nacheinander in der Zeit auszeichnen – ein Gedanke, den etwas später Lessings »Laokoon« (1766) ausarbeitet.²⁰

Innerhalb der historischen Linie der Ästhetikdebatte wäre damit für Hofmannsthals/Strauss' Ästhetik also kaum Neues gewonnen. Verknüpft man aber den spezifischen Wissenschaftsdiskurs der jungen Moderne, die mit Technik, Fortschritt und Geschwindigkeit sowohl neue Versprechen als auch Bedrohungen diskutiert, mit dieser wirkungsästhetischen Strategie, die Bühnenraum und Musik, Körperbilder und Dichtung als ästhetisches Zugleich im Blick hat, ergibt sich eine veränderte, vor allem aber veränderliche Situation: Das medial dynamisierte Ineinander und Miteinander der Künste im semantisierten Bühnen-Zeit-Raum verbindet sich im wissenschaftsgeschichtlich zeitgenössischen Diskurs durchaus mit dem Phänomen einer dynamischen Raum-Zeit.

Die Fragen von Raum und Zeit, und damit die Gedankenfigur eines Raum-Zeit-Kontinuums, liegen um 1900 ›in der Luft‹ der kulturellen Matrix: Ausgehend von der Relativitätstheorie Einsteins (1905/1916), Poincarés (1905) und Minkowskis (1908) vierdimensionaler Raumzeit formuliert der russische Physiker Alexander Friedmann in »Die Welt

¹⁹ Ebd., S. 134.

²⁰ James Harris, A Discourse on Music, Painting, and Poetry (1744). In: The Works of James Harris, Bd 1. Three Treatises. Bristol 2003, S. 33–60, hier S. 35. Die »Gegenüberstellung von bewegungslosen und bewegungshafteren Kunstformen etabliert sich als Standard in der weiteren ästhetischen, insbesondere deutschen Diskussion, angefangen bei Lessing und Mendelssohn über Herder und Klopstock bis hin zu Schiller« (Dirk Oschmann, Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung [wie Anm. 18], S. 129–143, hier S. 134); bekanntermaßen skizziert dies grundlegend Lessing in seinem »Laokoon«, wo die Darstellung von Bewegung in der Zeit zum Unterscheidungsmerkmal der Künste erhoben wird.

als Raum und Zeit« (1923) erstmals die Theorie eines *veränderlichen Weltalltyps*:

Das Weltall schrumpft auf einen Punkt (zu nichts) zusammen, aus dem Punkt heraus vergrößert es anschließend seinen Radius wieder bis auf einen gewissen Wert, wird dann unter Verringerung seines Krümmungsradius' erneut zu einem Punkt, und so fort.²¹

Diese Theorie gilt bis heute als ein Variantenmodell des kosmologischen Urknalls. Dass sich mit Hofmannsthals und Strauss' ästhetischen Dynamiken Vor- und diskursive Mitläufer dieser infiniten Denkbewegung ausmachen lassen, verweist auf den gemeinsamen Referenzpunkt eines zeitgenössischen Diskurses, der Raum-Zeit-Verhältnisse generell als Prinzip dynamisierter Formen begreift, sie aber ebenso ästhetisch denken und diese poetisch sowie kulturtheoretisch modellieren kann. Was Friedmann anhand des Punktes und eines sich vergrößernden bzw. verringernden Krümmungsradius' beschreibt, findet ästhetisch Darstellung in sich aufbauenden und wieder zusammensinkenden Formen, die sich kompositorisch wie poetisch »Kreis aus Kreis«²² gestalten. Bei Strauss/Hofmannthal ist es die eigenzeitliche Dynamik von Figuration und Defiguration, die sich eindrücklich im kooperativen Werk an den mythologisch und märchenhaft grundierten Stoffen wie »Elektra«, »Ariadne auf Naxos«, »Die ägyptische Helena«, »Die Frau ohne Schatten« zeigt, aber auch vermeintlich leichtere Stoffe wie »Der Rosenkavalier« sind von solchen raum-zeitlich dynamisierten Schwellenphänomenen geprägt.

In Hofmannsthals Libretti zeigt sich dies am Wechselseitverhältnis zwischen sprachlicher und sprachloser Kunstform: Die zunächst sprachlich gelingende Repräsentation wird durch eine Art Präsenz mittels nonverbaler Formen unter- bzw. abgebrochen, indem sie die linear organisierte Sprachkunst intermedial torpediert (Schweigen, Geräuschteppich, Licht- und Farbspiele, Körperbilder wie Starre, Tanz, Akrobatik etc.). Mit diesem ästhetisch inszenierten Agon wird die Interaktion

²¹ Alexander Friedmann, Die Welt als Raum und Zeit [1923]. Hg. und übers. von Georg Singer. Frankfurt a.M. 2006, S. 12.

²² Rainer Maria Rilke, Römische Fontäne. In: Sämtliche Werke, Bd. I, Neue Gedichte. Hg. vom Rilke Archiv, mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1987, S. 529.

der textuellen, tonalen und raumszenischen Anteile fokussiert: Die sprachliche wird durch die nonverbale und medial variante Form einer räumlichen Präsenz irritiert und so die theatrale Gesamtdarstellung aisthetisch herausgefordert.²³ Hofmannsthal lässt dabei die Sprache Zug um Zug zurücktreten und gibt das zunächst repräsentational bereitete Feld frei für Phänomene des Präsentischen und Nichtsprachlichen: »So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler«.²⁴

Bereits auf der Ebene des Textes wird dieser Agon zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Künsten in den Libretti ausgetragen. Vorerst kristallisiert dabei eine Sprachform, die sukzessive über nonverbale Darstellungsmittel des theatralen Raums und der szenischen Eigenzeit porös wird. So ist bspw. Elektras rachsüchtiges Sprechen zunächst der apotropäische Versuch, in den Zeichen der Sprache die sie terrorisierende Lebenswirklichkeit zu bannen: sei es die Ermordung des Vaters, sei es die visionär antizipierte Ermordung der Mutter. Auch die Klagen der »Ariadne auf Naxos« erflehen gerade nicht die von Dionysos selbstsüchtig gewährte und von ihr als Verhängnis erkannte Unsterblichkeit, sondern beharren auf der iterativen Wiederholung, die darauf verweist, dass Ariadnes Identität sich allererst *im* entäußerten Schmerz entfaltet.²⁵ Doch im weiteren Verlauf der Stücke zerfällt oder stockt die sprachliche Form jeweils, so dass in Hofmannsthals Libretti stets ein Rest bleibt: Ariadne wird selbst zum anwesenden Abwesenden im Sternenbild, Elektra verharrt kataleptisch im ›Weder-Noch‹ auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, selbst »Der Rosenkavalier« umspielt melancholisch die Aporie der »Zeit«²⁶ als Zugleich

²³ Vgl. Antonia Eder, Bewältigende Repräsentation, überwältigende Präsenz: Das Numinose in Hofmannsthals Mythos-De/Figuren. In: Präsenz und Repräsentation des Mythos. Hg. von Bent Gebert und Uwe Meyer. Berlin 2013, S. 212–230; sowie spezifisch zum Phänomen Tanz vgl. Gil, Poiesis, Tanz und Représen-Tanz (wie Anm. 7), S. 157f.

²⁴ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 158.

²⁵ Zu Ariadnes Identität als Schmerzgedächtnis vgl. Eder, Der Pakt mit dem Mythos (wie Anm. 12), S. 181–200.

²⁶ SW XXIII Operndichtungen 1, S. 11.

von »augenblicklich und ewig«²⁷ und auch die märchenhafte »Frau ohne Schatten« endet, nicht ohne den »Abgrund«²⁸ potentiell letaler Lebensgewalt, die der alles entscheidende Wechsel in die Immanenz bedeutet, bühnendramatisch präsent zu halten.

Das Nicht-Sprachliche erscheint in den Libretti (bereits auf der Ebene des Lese-Textes), indem hier, oft im Nebentext, über Tanz, Licht und Körperbilder einer (imaginären) Bühne räumliche Tiefe verliehen wird: In transitorischer Entgrenzung, in Schwellenräumen und paradoxalen Gleichzeitigkeiten sowie der strahlenden Verausgabung der scheiternden, melancholischen oder agonal agierenden Figuren werden Zeit und Raum semantisch aufgeladen und aisthetisch zur Disposition gestellt. Diese Eigenzeiten und Grenzräume generieren performativ Dynamiken, die sich als nonverbale Wege aus der skripturalen Form heraus- und jenseits der traditionellen Handlungsschemata der mythologischen, galanten oder märchenhaften Stoffe bewegen. Aufgrund ihrer Dynamik manifestiert sich in solchen Phänomenen des Nichtsprachlichen, ähnlich der Theorie vom veränderlichen, sich ausdehnenden und zusammenziehenden Weltall, eine ästhetische Formwerdung und ihre Auflösung zugleich: Die nonverbalen Figuren bilden eine Art temporär-topologischen Durchgang, an dem sich Präsenz und Repräsentation vorübergehend durchdringen. Hofmannsthal bricht an solchen Punkten mit der gelingenden Form der Repräsentation und damit auch mit einer aristotelisch verbürgten Distanzierung qua Katharsis. Den repräsentationalen Raum, den bspw. Elektra als »Mändade« semiologisch noch bespielen kann, spaltet kurz darauf eine plötzliche Präsenz,²⁹ die im »namenlosen Tanz«³⁰ gegenwärtig wird. Solch

²⁷ Hugo von Hofmannsthal, Ungeschriebenes Nachwort zum Rosenkavalier. In: Der Merkur 2, H. 12, März 1911, S. 488f.; hier zitiert nach SW XXIII Operndichtungen 1, S. 547.

²⁸ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 32.

²⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer, Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthals Nachdichtung von Sophokles' Elektra. In: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Hg. von Dems. Frankfurt a.M. 1994, S. 63–91.

³⁰ SW VII Dramen 5, S. 110; S. 151. Die erste Seitenangabe bezieht sich hier und im Folgenden immer auf den Dramentext, die zweite auf das Libretto. Ich gebe, wenn sie identisch sind, beide Textstellen an, um transparent zu halten, wo Drama und wo Libretto Hofmannsthals gleichlauten oder differieren.

präsenzhaft defigurativen Schlusspunkten korreliert das Namenlose in »Elektra« ebenso wie das »Nichts«³¹ in »Ariadne auf Naxos«; und auch die von Strauss als »der erste furchtbare Menschenschrei«³² charakterisierte Verve des »Ich – will – nicht!«³³ in »Die Frau ohne Schatten« lässt sich hier einreihen. Selbst der »Rosenkavalier« favorisiert in der Figur seiner Marschallin die Ambivalenz der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und der schmerzlich gleich-gültigen »mehreren Dinge auf der Welt«³⁴ – und so endet selbst diese »Komödie für Musik« in der latenten Möglichkeit des Tragischen, das seit Shakespeare ein auch hier semantisch aufgeladen platziertes »Taschentuch«³⁵ evozieren kann. Hofmannsthal stellt in seinen Libretti so das ebenso konstitutive wie konkurrenzelle Verhältnis von Repräsentation und deren Bruch aus und damit zur Diskussion – dies nicht zuletzt im Zeichen einer theatralen und medialen Radikalisierung des Bühnenraums.

III. Gemeinsam große Oper

In der ästhetischen Strategie, die Bühne über die Ambivalenz von Avantgarde und Archaik³⁶ zu erneuern und zu dynamisieren, begegnen sich Strauss und Hofmannsthal nach der Jahrhundertwende auch biographisch erneut: Es ist die von Rache- und Blutdurst beherrschte Szene der »Elektra«, die 1903 in der Regie Reinhardts mit Gertrud Eysoldt als Elektra im »Kleinen Theater« in Berlin uraufgeführt und von Richard Strauss begeistert aufgenommen wird. Er hatte in Hofmannsthals dramatischer Koalition von Mythos und Moderne das Potential zu einem der erfolgreichsten Werke der jüngeren Operngeschichte zielsicher erkannt:

³¹ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 45.

³² SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 604.

³³ Ebd., S. 75.

³⁴ SW XXIII Operndichtungen 1, S. 99.

³⁵ Ebd., S. 101.

³⁶ Vgl. Günther Schnitzler, Ästhetische Konzepte in den Griechen-Opern von Hofmannsthal und Strauss. In: Richard Strauss. Der griechische Germane. Hg. von Ulrich Tadday. München 2005, S. 25–50.

Als ich zuerst Hofmannsthals geniale Dichtung im ›Kleinen Theater‹ in Berlin mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Opernertext (der es nach meiner Umarbeitung der Orestszene tatsächlich geworden ist) und, wie seinerzeit in »Salome« die gewaltige musikalische Steigerung bis zum Schluß: in der »Elektra« nach der nur mit Musik ganz zu erschöpfenden Erkennungsszene der erlösende Tanz [...] der Wunsch in »Salome« nach dem Tanz die grausige Schlußapotheose.³⁷

Durch die »Elektra« finden mit Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt drei Akteure zusammen, die 1920 die Salzburger Festspiele ins Leben rufen sollten. Bereits Hofmannsthals Drama »Elektra« (1903) zeichnet ein intermediales Programm aus, das später auch grundlegend die Festspielidee prägen wird: Indem bereits hier mit einer performativen Ästhetik aus Körperbildern und szenischem Raum, expressiven Ton- und Lichtkonzepten experimentiert wird, zeigen sich mediale Optionen für die Entgrenzung der Bühne im Sinne einer Überwältigungs- und Stimmungsästhetik, aber auch Affektstrategien, die Strauss' Oper »Elektra« (1909) aufnimmt und musikalisch über »Steigerungsverläufe«, aber auch Symmetrie- und Kontrastbildungen weitertreibt.³⁸

Dadurch legt dieses Drama den Grundstein für eine, teils enerzierende, teils beglückende, immer aber hochproduktive und künstlerisch immens erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal. Eine Zusammenarbeit – so formuliert es Hofmannsthal anlässlich des 60. Geburtstags von Strauss –, die mit der »Elektra« beginnt und gerade in der Idee der Salzburger Festspiele als Kultur- und Friedensprojekt eine »untrennbare Verschmelzung dichterischer und musikalischer Bestandteile«³⁹ entwirft und realisiert. So bekennt

³⁷ Strauss, Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern (wie Anm. 17), S. 229.

³⁸ Susanne Rode-Breymann, Guntram, Feuersnot, Salome, Elektra, in: Richard Strauss-Handbuch. Hg. von Walter Werbeck. Stuttgart 2014, S. 148–182, hier S. 174. Vgl. auch Carl Dahlhaus, Die Tragödie als Oper. Elektra von Hofmannsthal und Strauss. In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. Thurnauer Schriften zum Musiktheater 10. Hg. von Sieghard Döhring und Winfried Kirsch. Laaber 1991, S. 277–282; sowie Gerd Indorf, Die Elektra-Vertonung von Richard Strauss – »ein profundes Mißverständnis« oder kongeniale Leistung? In: HJb 8, 2000, S. 157–197; auch Michael Walter, Elektra – germanisches Fortissimo und ästhetische Konstruktion. In: Richard Strauss. Hg. von Ulrich Tadday (wie Anm. 36), S. 51–67.

³⁹ Brief vom 4. Juni 1924, BW Strauss (1964), S. 517.

Hofmannsthal 1924 dem Jubilar gegenüber, nach mehr als 18 Jahren gemeinsamer Arbeit: »Wer immer alles, was da war, erkannte – und es mit voller Freude aufnahm, schöpferisch aufnahm und in ein noch höheres Leben hinüberführte, waren Sie.«⁴⁰

Der nun seinerseits ausgesprochen wirkungsästhetisch denkende Komponist Strauss, dem, neben seinem Gespür für den Publikums geschmack, durchaus ein Zug ins Ironisch-Humoristische eignet, findet in Hofmannsthal einen Librettisten, der sich in dem ihm eigenen Feinsinn oft empfindlich zeigt: Hofmannsthal ist für Strauss insofern eher Stoff- und Ideengeber, als Seelenverwandter. So beklagt sich denn auch Hofmannsthal immer wieder in Briefen über Strauss' brüske Art, über dessen Mangel an intellektuellem Gespür und über das fehlende Einfühlungsvermögen. Umgekehrt beteuert Strauss seinerseits häufig – wenn wohl auch für Hofmannsthals Empfinden nicht häufig genug –, vollstes Verständnis für die Befindlichkeiten und Stimmungen des sensiblen Dichters zu haben, die dessen Arbeit auszeichnen, aber eben durchaus auch blockieren.

Ganz anders Strauss: Für diesen ist das Komponieren so selbstverständlich wie das Atmen, es ist Lebensvoraussetzung und Teil seiner täglichen Routine. Diese wird aber vor allem dadurch immer wieder empfindlich gestört, dass sein zart besaiteter Librettist nicht liefert. Ein kritischer Punkt zwischen beiden bleibt über alle Jahre in ihrer Zusammenarbeit das Drängen von Strauss auf zeitnahe Textlieferung und Hofmannsthals oft zögerlich bleibende Produktion: »Bitte herzlich – beeilen Sie sich!!!!«⁴¹ schreibt Strauss mit vier Ausrufezeichen 1916 an seinen Librettisten. Doch um zu schreiben, braucht Hofmannsthal ein besonderes Umfeld, Abgeschiedenheit, Ruhe – seine Texte sind ebenso abhängig vom Wetter wie von einer gewissen genialischen Stimmung. So formuliert Hofmannsthal, halb erklärend, halb anklagend, in einem Brief an Strauss:

Ohne Einfall bringe ich nichts vor mich – und der Einfall ist eine Gnade. Aber freilich, ich habe Einfälle genug, im Augenblick bedrängt mich das ›Zugleich‹ eines tragischen und eines Lustspieleinfalles – aber wie

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Brief vom 24. Juli 1916, BW Strauss (1964), S. 353.

besonders muß es sein, was sich für die Musik eignet. [...] Der Augenblick jetzt, wo mich produktive Stimmung fast etwas zu scharf für die Nerven anpackt, ist günstig – vielleicht kann ich irgend einem Einfall die Wendung geben. [...] Aber ich kann Ihnen nichts so *hin schreiben* – der Tag, wo ich es könnte, wäre verflucht, und auf Ihrer Arbeit wäre auch kein Segen.⁴²

In dieser und anderen solcher Äußerungen schwingt immer auch mit, dass Hofmannsthal bereits auf eine erfolgreiche und von Strauss ganz unabhängige Karriere als einer der bekanntesten Lyriker und Dramatiker Österreichs zurückblicken kann: Sein lyrischer Stern war ja bereits in den 1890er Jahren sehr steil und hell am Wiener Literatenhimmel aufgegangen. Und auch seine Dramen wurden zur Zeit der Bekanntschaft mit Strauss längst sowohl von der Kritik als auch vom Publikum gefeiert. Gerade Hofmannsthals Verbindungen in den literarischen Kreisen waren denn auch später für Strauss Möglichkeit und Impuls, weitere Zusammenarbeiten mit anderen österreichischen Dichtern aufzunehmen, die seine Opernprojekte, wenn auch erst nach Hofmannsthals Tod, begleiten sollten, unter ihnen Stefan Zweig (»Die schweigsame Frau«), Joseph Gregor (»Daphne«) und Clemens Krauss (Dirigent und Librettist des »Capriccio«).

Dass sich trotz der manchmal quälenden Unterschiede im Biographisch-Realen eine zwanzigjährige Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und Strauss ergibt, verweist auf die hohe ästhetische Anziehungskraft beider füreinander. Die Beschreibung ihres Verhältnisses beruht dabei auf der Differenzierung zwischen Künstler und Mensch. So formuliert Hofmannsthal an Strauss in ihrem noch zu Lebzeiten publizierten Briefwechsel, der sehr genau die gemeinsame Arbeit in kritischen wie gelingenden Momenten dokumentiert:

Ich bin wirklich manchmal sehr heftig, nach innen noch mehr wie nach außen. Aber das habe ich wirklich *nie* sagen wollen, ja nicht einmal entfernt *gedacht* – daß Sie mich *künstlerisch* nicht kennen – es bezog sich nicht auf Künstler zu Künstler, sondern nur auf Mensch zu Mensch [...]. Ich kann mich aber aus unserem ganzen nun fast zwanzigjährigen Verhältnis nicht erinnern, daß künstlerische Einwände oder Vorschläge von mir an-

⁴² Brief vom 29. September 1927, ebd., S. 585.

ders als freundlich und mit Behaglichkeit von Ihnen wären aufgenommen worden – selbst wenn ich unrecht hatte.⁴³

III.I Zeicheneklipse: »Elektra«

Dichter und Musiker eint als Künstler vor allem der Wille zur raumsemantischen Intermedialisierung und Radikalisierung der Bühne – und nicht zuletzt eint sie ein starker Wille zum Erfolg. Nicht von ungefähr war es daher die heißdiskutierte und sehr erfolgreiche Inszenierung Max Reinhardts, die Strauss in den Bann der »Elektra« schlägt und nicht allein der reine Dramentext: Die Aufführung gilt bis heute als Beginn des expressionistischen Theaters mittels Gebärden, unartikulierten Lauten, Tanz, Licht- und Farbspiel, Bühnenbild – und nicht zuletzt bereits hier schon: Musik. Noch vor jeder sprachlichen Äußerung findet das blutige Leitmotiv bühnentechnisch Eingang in das Stück, denn die Szenerie scheint durch das Licht einer »sehr tiefe[n] Sonne« in »Streifen von tiefem Schwarz und Rot« wie »in großen Flecken von Blut zu glühen«.⁴⁴ Hofmannsthal hatte in detailreichen Anweisungen seine Überlegungen zur kultisch künstlichen Wirkungsästhetik über die trostlose »Enge« im »Hinterhof« des Palastes dargelegt.⁴⁵ Im symbolisch aufgeladenen Bedeutungsraum der Bühne finden sich damit auch Zitate eines beengten städtischen Wohnens: »Fensterluken«, verschachtelte »Anbauten« wie »Zellen« (ebd.), die eine abgeschlossene Sphäre des Privaten evozieren, in der man, vor öffentlicher Rechtfertigung geschützt, Konflikte austragen kann. Das Private wird mit diesem spezifischen Raummodell nicht mehr als idealisierte Rückzugsmöglichkeit des 19. Jahrhunderts, sondern als rechtloser Raum apostrophiert.

Die von Reinhardt kongenial inszenierte Premiere am 30. Oktober 1903 in Berlin hatte das Publikum begeistert – allerdings auch eine

⁴³ Briefe vom 13. November 1927 und 16. Mai 1927, ebd., S. 600, 571.

⁴⁴ SW VII Dramen 5, S. 378.

⁴⁵ Ebd., S. 379. Vgl. Juliane Vogel, Priesterin künstlicher Kulte. Ekstase und Lektüren in Hofmannsthals Elektra. In: Tragödie. Idee und Transformation. Hg. von Hellmuth Flashar. Stuttgart 1997, S. 287–306.

zweigespaltene, euphorische bis wütende, Kritik auf sich gezogen.⁴⁶ Mit Beifall wurde die schauspielerische Adaption der Elektrafigur durch Gertrud Eysoldt⁴⁷ aufgenommen – so schwärmt Hermann Bahr:

Die Elektra der Eysoldt gehört zum Stärksten der heutigen Schauspielkunst. Hier ist die Welt zu, der Atem der Menschheit stockt. Ein Wesen, ganz ausgesaugt und ausgeöhlt von Leid; alle Schleier zerrissen, die sonst Sitte, freundliche Gewöhnung, Scham um uns zieht. Ein nackter Mensch, auf das Letzte zurückgebracht. Ausgestoßen in die Nacht. [...] Nicht mehr irgendein Wesen, das haßt, sondern der Haß selbst. Schreie wie aus ferner Urzeit, Tritte des wilden Tieres, Blicke des ewigen Chaos. [...] Gräßlich. Aber eben darin griechischer, als es jemals die Kunst der strengen Linie, der klugen Mäßigung, der zarten Stille sein kann.⁴⁸

Man lobt Reinhardt für die Gesamtwirkung von Bühnenbild und Kostümen, die von Lovis Corinth und Max Kruse gestaltet waren, sowie die Beleuchtung, die minuziös entlang der Vorlage Hofmannsthals ausgeführt worden war, und das zu Beginn gespielte, musikalische Klassizismuszitat der Ouvertüre der »Iphigenie« von Gluck in der Bearbeitung Richard Wagners. Durch eben dieses Zusammenspiel von Bewegung, Farbe, Musik und Raum gilt »Elektra« als entscheidender Schritt in der expressionistischen Modernisierung des Theaters.⁴⁹

Die körperlichen Bewegungen als das dezidiert Sprachlose, Mehrdeutige und oft Unlesbare werden umso auffälliger, als Hofmannsthals Protagonist:innen selbst eine ungeheure Sensibilität für die eigene Repräsentationalität aufweisen. Exemplarisch lässt sich dies an Elektra

⁴⁶ Das Stück wird in den ersten vier Tagen von 22 Bühnen angenommen, ist in allen illustrierten Zeitungen besprochen, bald ist die dritte Auflage des Buches vergriffen, es folgen Aufführungen in Frankreich und England, vgl. SW VII Dramen 5, S. 386ff. Zur Kritik vgl. Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente. Hg. von Gotthart Wunberg. Frankfurt a.M. 1972. Darin u.a. die ästhetisch-moralische Kritik des konservativen Paul Goldmanns (S. 113f.), der psychologisch-ästhetische Beifall einer ästhetizistischen Reduktion Alfred Kerrs (S. 75f.) oder die schon damals von Maximilian Harden gesehene psychoanalytisch motivierte Analogie zu Bahrs »Dialog« und dessen Umsetzung in der »Elektra« als eine eher diskurswissenschaftliche Reduktion unter Verzicht auf ästhetische Kriterien (S. 82f.).

⁴⁷ Vgl. Monika Meister, Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung von 1903 (wie Anm. 15), S. 195–210.

⁴⁸ Hermann Bahr, Elektra. In: Kritiken. Hg. von Hermann Bahr. Wien 1963, S. 242.

⁴⁹ Vgl. Gabriele Brandstetter, Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1995.

verfolgen, denn die Heldenin zerfällt von Beginn des Stückes an in zwei dramatische Medien: in das Medium des Wortes und das Medium Körper. Das Wort dient der sprachgewaltigen, auf reines Zeichen-Sein festgelegten Elektra dazu, wechselseitig den begangenen Mord am Vater Agamemnon zu erinnern und den noch zu begehenden Rachemord an der Mutter Klytämnestra einzufordern – darin ist sie lebendes Gedächtnis, Zeichen, Referenz. Im Körper hingegen ist sie ein der rationalen Sprachmacht entgegenstehendes, allerdings nicht minder mächtiges Medium. In ihm manifestiert sich Elektras tierhaft und dionysisch anmutende Verausgabung, hier zeigt sich ihre oft als hysterisch gelesene, streng genommen aber nur als hysterische Mimesis zu lesende Rhetorik des Körpers.⁵⁰

Symptomatischerweise erliegt Elektra, nach Dialogen von luzider Klarheit, final einem dionysischen Hörrausch, der sie von der bis dahin so sprachmäßig beherrschten Kommunikation abtrennt – so fragt ihre Schwester Chrysothemis sie wiederholt: »Hörst du nicht? So hörst du denn nicht?«.⁵¹ In diesem Zustand bewegt sich Elektra nun »den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade« und fordert: »Schweig, und tanze«.⁵² Dieser Tanz gerät jedoch zu einem »namenlosen Tanz« (ebd.) ausgerechnet derjenigen Figur, die nichts als Zeichen war. Das Namelose ihres Tanzes verdeutlicht den unmöglichen Bezug zum semio-logischen Raum. In Hofmannsthals »Elektra« scheitern final zwei genuin verschiedene und doch beide über Repräsentation definierte Medien des Ausdrucks, das Wort und der Körper, an der hereinbrechenden Präsenz eines Namenlosen. Das Drama verlässt die Figur mit dem Satz: »Elektra liegt starr.«⁵³ – und überführt den Kollaps der Zeichen in die räumliche Semantik des kollabierten Körpers.

⁵⁰ Vgl. Antonia Eder, »L'amour et la haine«: Hysterie als poetologische Re-Mythisierung (Pierre Janet, Hofmannsthal). In: Die Atriden. Literarische Präsenz eines Mythos. Hg. von Marion George, Andrea Rudolph und Reinhard Witte. Dettelbach 2009, S. 125–142; so auch Wolfgang Müller-Funk, Arbeit am Mythos. *Elektra* und *Salome*. In: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien 2001, S. 171–193.

⁵¹ SW VII Dramen 5, S. 109; S. 149.

⁵² Ebd., S. 110; S. 151.

⁵³ Ebd.

Strauss scheint nach dem Besuch der Berliner Inszenierung die Überführung des Dramas in eine Oper geradezu zwingend. Die nun folgende Transkription der »Elektra« ins Libretto wird begleitet von Streichungen, die den ohnehin kompakten Einakter in eine drastisch knappe und völlig symmetrische Struktur bringen. Zentraler Punkt des dramatischen Bogens ist die Begegnung zwischen Elektra und ihrer Mutter. Nur hier stehen beide in direkter Konfrontation einander gegenüber und die dynastischen, psychodynamischen und tragischen Konflikte erreichen auch musikalisch den Grad höchster Intensität. Strauss legt die Oper im Bereich um C-Dur an, in dieser Schlüsselszene jedoch führt er den Zuhörer »soweit wie nur irgend möglich davon weg, einen Halbton tiefer zu H-Dur.«⁵⁴ Aus dieser experimentellen Tonlagenbeziehung ergeben sich Halbtongegenüberstellungen, die Strauss im gesamten Werk als Ausdrucksmittel des archaischen Familienkonflikts einsetzt, wobei an entscheidenden Stellen das Orchester und nicht der Gesang die Aufgabe übernimmt, den Figuren »orchestral Profilschärfe« zu verleihen.⁵⁵ Das breite instrumentale »Charakterisierungsvermögen« der Strauss'schen Komposition erzeugt einen geradezu plastischen Effekt der »visuellen Klanglichkeit«, der neben der affektiven Aufladung der Bühne eben auch eine dramaturgische Funktion für Gliederung und Bedeutungsstiftung übernimmt, indem Handlungssegmente bspw. durch die variierten Abstände der »Orchesterzwischenspiele« kommentiert werden.⁵⁶ Diese Fusion eines akustischen und visuellen Tiefenraums erzeugt wirkungsästhetisch eine ganz eigene theatrale Raumsemantik.

Dass der Steigerungsidee gleichwohl eine formal klare Symmetrie korrespondiert, zeigt die Positionierung der zentralen Szene zwischen Elektra und Klytaimnestra: Diese wird symmetrisch als Mittelachse vorangehend und anschließend von den Auseinandersetzungen zwischen den Schwestern, Elektra und Chrysothemis, flankiert und diese wiederum je vom Auftrittsmonolog Elektras eingeführt bzw. nach der

⁵⁴ Bryan Gilliam, »Eine straff gespannte Kette aus finsternen, wuchtigen Eisenringen«. Strauss, Hofmannsthal und Elektra. In: Programmheft Richard Strauss. Elektra, Salzburger Festspiele 2010, S. 33.

⁵⁵ Rode-Breymann, Elektra (wie Anm. 38), S. 176.

⁵⁶ Ebd.

Begegnung mit Orest im finalen Tanz Elektras abgeschlossen. Der »namenlose« Tanz, den Elektra auch im Opernlibretto mit zurückgeworfenem Kopf, wie eine »Mänade«⁵⁷ tanzt, führt die Figur über eine als nietzscheanisch-dionysisch markierte Ekstase in den endgültigen Zusammenbruch. Elektras letale Anspannung einer »Last des Glücks«⁵⁸ und den finalen schwesterlichen Ruf nach dem Thronfolger Orest kommentiert Strauss' Komposition mit einem gewaltigen C-Dur Akkord. Über diese, die Oper beschließende, tonale Klarheit in C-Dur wird eine radikale Spannung zwischen der musikalischen Form und der inhaltlichen, d.h. theatralen, körperlichen und psychischen Katastrophe der Elektrafigur evoziert. Die szenische Brutalität und die tonale Reinheit dieses Opernfinales erzeugen wirkungsästhetisch eine gewaltige und rezeptionsästhetisch gefeierte Dissonanz.

Ebenso wie Reinhardts Berliner Theaterinszenierung der »Elektra« (1903) Hofmannsthal zum gefragten Dramatiker gemacht hatte, festigt die Oper »Elektra« (1909) den mit seiner »Salome« (1905) entstandenen Weltruhm Strauss' und lässt ihn zum führenden Opernkomponisten des noch jungen 20. Jahrhunderts werden. Nicht nur in der zeitgenössisch symptomatischen Mischung aus hysterischer Gebärde und dionysisch tanzender Entgrenzung, sondern auch über die musikalische Form provoziert die »Elektra« Schock und Begeisterung gleichermaßen.⁵⁹ So bekennt Strauss in seinen »Erinnerungen«: »Ich bin [...] bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytämnestras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.«⁶⁰ Einziger Kritikpunkt, den Strauss nicht zuletzt selbst gegen seine eigene Komposition vorbringt, ist die teils überstarke Orchestrierung: In der Oper ringt Elektra nicht nur mit ihrer Mutter und dem tödlichen Familienfluch, sondern auch mit einem sehr dominanten Orchester aus über 100 Musikern:innen.⁶¹ Strauss, dem dieser Verdacht

⁵⁷ SW VII Dramen 5, S. 151.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Dahlhaus, Die Tragödie als Oper. *Elektra* von Hofmannsthal und Strauss (wie Anm. 38), S. 277f.

⁶⁰ Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen (wie Anm. 17), S. 230.

⁶¹ Vgl. Jürgen Schläder, Elektra. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 6. Hg. von Carl Dahlhaus. München 1997, S. 89–95.

offenbar schon bei den Proben zur Uraufführung kommt, forderte darum – so will es eine Anekdote – mit der ihm eigenen Ironie das Orchester einmal auf: »Lauter! Ich kann Madame Schumann-Heink immer noch hören.«⁶²

Nach der bis an die Grenzen der Tonalität gehenden Symphonieoper »Elektra« folgen weitere erfolgreiche Produktionen des Duos Hofmannsthal/Strauss, darunter auch szenische Ballett- (»Josephslegende«) und Chorarbeiten (»Cantate«). Strauss empfindet die Begegnung mit Hofmannsthal als geradezu schicksalhaft, wenn er schon 1906 darum bittet, ihm »in allem Komponierbaren von Ihrer Hand das Vorrecht zu lassen. Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind für einander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben«⁶³ – und das blieb Hofmannsthal, der diese Einschätzung durchaus teilt und bekennt, »daß mir alles, was uns verbindet, lieb und sehr lieb ist – und ich dieser Verbindung, soweit es an mir liegt, kein Ende absehen will.«⁶⁴

III.2 Zur Unzeit: »Der Rosenkavalier«

Der »Elektra« folgt bereits 1911 mit dem musikalisch gemäßigteren, doch (oder deshalb) unbestrittenen Publikumsliebling »Der Rosenkavalier«, der auch Hofmannsthal/Strauss zum Herzensprojekt wird.⁶⁵ Für das Bühnenbild gewinnen sie erneut Alfred Roller, der als Theaterpraktiker die thematischen und künstlerischen Visionen von Dichter

⁶² Zitiert nach Gilliam, Strauss, Hofmannsthal und Elektra (wie Anm. 54), S. 35.

⁶³ Brief vom 11. März 1906, BW Strauss (1964), S. 18.

⁶⁴ Brief vom 4. Juni 1924, ebd., S. 516.

⁶⁵ Allerdings hat zwar mit dem »aufrichtigsten Entzücken über soviel Anmut und Leichtigkeit« Thomas Mann nach eigenem Bekunden Hofmannsthal gegenüber den »Rosenkavalier« gelesen, war allerdings mit der musikalischen Umsetzung Strauss' nicht besonders einverstanden: »Aber wie, um Gottes willen, verhalten denn Sie sich nun eigentlich zu der Art, in der Richard Strauss Ihr leichtes Gebilde belastet und in die Länge gezogen hat? Vier Stunden Getöse um einen reizenden Scherz! Und wenn dieses Missverständnis die einzige Stilwidrigkeit bei der Sache wäre! Wo ist Wien, wo ist achtzehntes Jahrhundert in dieser Musik? Doch nicht in den Walzern? Sie sind anachronistisch und stempeln das Ganze also zur Operette« (Brief von Thomas Mann an Hofmannsthal, 5. Februar 1911, SW XXIII Operndichtungen 1, S. 683).

und Komponist in theatraumbezogene Darstellungen umsetzt. Die Kunst der Sichtbarmachung betrifft in dieser Oper besonders die Ausgestaltung von temporalisierten Grenz- und Schwellenräumen, in denen zwischen konkurrenzialen Welten (bspw. Octavian im zweiten Akt: alte vs. neue Aristokratie; alte Affäre vs. neue Liebe etc.) Übertritte und Verortungen durch Licht, Bewegung und Raum inszeniert werden.⁶⁶

Bei aller Gefälligkeit finden sich aber auch im »Rosenkavalier« durchaus kompositorische Anachronismen, wie bspw. die Walzer-Allusionen, die ahistorisch im Zeithorizont der Handlung aufscheinen.⁶⁷ Die Aufmerksamkeit auf diese Unzeitlichkeit wird dabei gleich zweifach gelenkt: Einmal im Rahmen der Selbstreflexionen über das Phänomen der Zeit durch die Figuren auf der Bühne und zudem durch den Librettisten, der sich explizit um ein historisierendes Zeitkolorit bemüht, wenn die intertextuellen und intermedialen Vorbilder, die Hofmannsthal heranzieht, bekanntermaßen von Molière über die Kupferstiche Hogarths und deren Kommentierung durch Georg Christoph Lichtenberg bis zu den Tagebüchern des kaiserlichen Oberhofmeisters Johann Josef Khevenmüller-Metsch reichen.⁶⁸

Die musikalische Wirkungsästhetik der Unzeitlichkeit, die wiederum Strauss über den Walzer evoziert,⁶⁹ lässt sich anhand der sogenannten Frühstücksszene, in der der Walzer zum ersten Mal anklingt, etwas genauer ausführen: Die Marschallin weist Octavian zurecht, er möge »Bett« und »Degen« trennen: »Jedes Ding hat seine Zeit.«⁷⁰ Bei dem Wort »Zeit« setzt Strauss nun in der Partitur zum ersten Mal die

⁶⁶ Vgl. hierzu auch die Bilddokumentation in BW Roller, S. 369–403.

⁶⁷ Bernhard Jahn, Zwischen Ochs und Übermensch. Übergang und Gabe als Dimensionen der Zeit im Rosenkavalier von Hofmannsthal und Strauss. In: DVJS 73, 1998, S. 419–456.

⁶⁸ Vgl. dazu Adam Wandruszka, Das Zeit- und Sprachkostüm von Hofmannsthals Rosenkavalier. In: ZDPh 86, 1967, S. 561–570; dazu Gilliam, Der Rosenkavalier – Ariadne auf Naxos – Die Frau ohne Schatten (wie Anm. 3), S. 183–213.

⁶⁹ Hierzu und zum Folgenden vgl. Jahn, Zwischen Ochs und Übermensch (wie Anm. 67); Albrecht Riethmüller, Komödie für Musik nach Wagner, Der Rosenkavalier. In: HJb 4, 1996, S. 277–296; Reinhold Schlötterer, Komödie als musikalische Struktur. In: Musik und Theater im Rosenkavalier von Richard Strauss. Hg. von Roswitha Schlötterer. Wien 1985, S. 9–60.

⁷⁰ SW XXIII Operndichtungen 1, S. 11.

Angabe »Walzertempo« (I, 48,2). Während die Marschallin und Octavian »sehr zärtlich«⁷¹ frühstücken, spielen die »tiefen Streicher, zweite Violinen und Fagott vier Take lang eine Begleitfigur, die als typische Walzerbegleitung«⁷² gelten kann. Ab dem fünften Takt setzt etwas Unerwartetes ein: Das musikalische Geschehen übernehmen die Holzbläser in einer typischen »Divertimento- oder Serenadenbesetzung«⁷³ der Mozartzeit. Der ganze nun folgende musikalische Komplex ist ein Stilzitat und erst nach diesem Einschub wird die am Beginn der Szene aufgebaute Erwartung eines Walzers eingelöst. Aber auch jetzt lässt Strauss tektonische, melodische oder harmonische Verfremdungen einfließen. Die Stilzitate der Mozartzeit erzeugen »zeitliche Relationen«, die ihrerseits »musikalische Reflexion« über die Zeit sind: »Die Musik wird durch die temporalen Bezüge ihrer eigenen Geschichte inne« und präsentiert auf dieser Metaebene ihre »eigene Zeitlichkeit«.⁷⁴ Solche Verfremdungseffekte werden zudem auf der Handlungs- und Figurenebene bspw. über geschlechterdifferentielle Ambivalenzen (Octavian) erzeugt. Hierdurch werden in »Der Rosenkavalier« konstellativ die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, aber auch Zwischenräume von Zeitlichkeit sowie eine gendertypologisch transgressive Leiblichkeit performiert, ausgestellt und befragt – dies nicht zuletzt über die literarisch höchst seltene Figuration (Marschallin) der weiblich souveränen Melancholie.⁷⁵

III.3 Fusionskunst des Zugleich: »Ariadne auf Naxos«

Anschließen wird sich an diesen kollaborativen Opernerfolg die mit einer langwierigen und künstlerisch umkämpften Entstehungsgeschichte belastete Gattungskreuzung aus Schauspiel und Oper: die

⁷¹ Ebd.

⁷² Jahn, Zwischen Ochs und Übermensch (wie Anm. 67), S. 443.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 446.

⁷⁵ Vgl. Ursula Renner, Die Inszenierung von Geschlecht im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals Rosenkavalier. In: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, S. 142–162.

»Ariadne auf Naxos« (1912).⁷⁶ Die »Ariadne« wird zeitweilig nicht nur künstlerisch, sondern auch biographisch zum Schauplatz eines Paragone, eines veritablen Kampfs der Künste, aber auch der Künstler, wenn Musiker und Schriftsteller sich in einer von Narzissmus und Überempfindlichkeiten geprägten Arbeitsatmosphäre wechselseitig verkannt fühlen.

Bezeichnenderweise bestimmt eben jenes form- und inhaltstrukturierende Dilemma der Konkurrenz der Künste zugleich die Oper selbst: Das Charakteristikum des von Hofmannsthal/Strauss varierten Mythos ist die Kombination der »Opera seria «Ariadne»⁷⁷ mit einer vom *commedia dell'arte* Personal getragenen *Opera buffa*.⁷⁸ Zudem wird in der Adaption von Molières »Bürger als Edelmann« ein »Vorspiel« als Rahmenhandlung entfaltet, das ganz explizit die Aufführungsbedingungen der nachfolgenden Oper thematisiert. Die Eigenart des Spiels im Spiel, die Bedingungen seiner eigenen Möglichkeiten zu reflektieren, d.h. die ebenso konstitutive wie ambivalente Konfiguration einer »dionysisch-karnevalistischen« und »literarisch-semiotischen« Struktur,⁷⁹ weist das theatrale »Vorspiel« im Kontrast zur Oper als ein genuin komödiantisches aus: Dass der feudal überarrangierte Rahmen mit einer bürgerlich profanen Zeitökonomie kollidiert, lässt einen kritischen Impetus von Strauss/Hofmannsthal erkennen, die das kurzsichtige Arrangement des (innerdramatischen) bürgerlichen Emporkömmings sowohl durch eine opulente Repräsentationskultur des Adels wie die zügellosen Possen des Pöbels desavouiert zeigen. Denn das »Trauerstück« und die »Tanzmaskerade« sollen jeweils »weder als Nachspiel noch als Vorspiel«,⁸⁰ sondern beide synchron als Hauptakt stattfinden: Wille des neureichen Gastgebers ist es, »die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert

⁷⁶ Vgl. Günter Schnitzler, Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in *Ariadne auf Naxos* von Hofmannsthal und Strauss. In: Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Hg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert. Frankfurt a.M. 1990, S. 373–408.

⁷⁷ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 10.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 6.

⁷⁹ Bernhard Greiner, Die Komödie. Tübingen 2006, S. 25f.

⁸⁰ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 17.

zu bekommen.«⁸¹ Die eigentliche Opernhandlung der »Ariadne auf Naxos« amalgamiert also einer bürgerlichen Dramentheorie zum Trotz anhand der Figuren Ariadne und Zerbinetta die Elemente ›mythisch-tragisch‹ und ›dramatisch-komisch‹.⁸² Dass dieser Zu-Gleichklang in der »Ariadne« allerdings stets als Nebeneinander des Disparaten erscheint und sich nicht zu einem Ineinander auflösen lässt, gehört zu der unhintergehbaren Prämisse der Oper: Deutlich bleibt, so nah sich Tragödie und Komödie hier im Bühnenraum inszenatorisch kommen, dass sie doch, wie das Libretto formuliert, ganz »verschiedene Sprachen«⁸³ sprechen.

Essentiell für die Strategie der Gattungsdissonanz in der »Ariadne« ist das Nicht-Verstehen. Die Membran zwischen dem tragischen und dem komischen Spiel ist zudem nur semipermeabel: Die gaukelnden Artisten rund um Zerbinetta beobachten, kommentieren oder versuchen tröstend in das Geschehen der *Opera seria* einzugreifen, werden umgekehrt aber von den heroischen Figuren nicht wahrgenommen. In ihrer Ignoranz und Impermeabilität behauptet sich letztlich die Tragik gegen die proportionale Übermacht des Komischen, indem das sinnliche Wahrnehmungsvermögen ausgeblendet wird: Mit »tauben Ohren«⁸⁴ und »verhüllt[em] Gesicht«⁸⁵ verweigert sich die Tragödie der komischen Ansprache. Aber das Nichtverständnis reicht tiefer und über die Sinneswahrnehmungen hinaus. Nicht nur nimmt die heroische die profane Welt nicht wahr und die komischen Figuren sprechen eine von den tragischen Personen »verschiedene Sprache«: Die nicht bloß babylonischen Missverständnisse reichen bis in das eigene Selbst hinab. Und so wird Zerbinettas »Frage, ob [Ariadne] nicht schließlich lernt, sich in der meinigen [Sprache] auszudrücken«,⁸⁶ konterkariert durch das kurz darauf gemachte Eingeständnis, dass ja ihr eigenes »Herz so gar sich selber, gar sich selber nicht versteht!«⁸⁷ Damit hätte

⁸¹ Ebd., S. 18, Hervorh. A.E.

⁸² Juliane Vogel, Lärm auf der ›wüsten Insel‹. Simultaneität in Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«. In: HJb 16, 2008, S. 73–86.

⁸³ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 33.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd. S. 32.

⁸⁶ Ebd., S. 34.

⁸⁷ Ebd., S. 38.

sich in Hofmannsthals Text nicht nur die sprachkritische Geste, in der sich »die Worte vor die Dinge gestellt«⁸⁸ haben, gezeigt, sondern die Dinge selbst erscheinen hier als »Verzeichnung«.⁸⁹

Hofmannsthals Verständnis von »Konstruktion und Kunstsicht«⁹⁰ wird hier produktiv: Gerade nicht die eindeutige Zuordnung und historische Herleitung der zahlreichen Kunstzitate⁹¹ ist sinnstiftendes Anliegen dieser Oper, sondern die uneindeutige Möglichkeit der Gleichzeitigkeit von Tragischem und Profanem, des Unvermittelbaren, das als Nebeneinander im »Bildraum«⁹² zum Bühnenraum wird. Dass Hofmannthal die Publikumsinstanz in der »Ariadne« gleich verdreifacht, zeichnet sein Spiel mit nicht fixierbaren Perspektiven aus: Die Figuren der Kernoper werden von den *Commedia dell'arte*-Figuren, diese beiden Gruppen wiederum von der Gesellschaft im Hause des Mäzen und letztlich alle vom Opernpublikum der jeweiligen »Ariadne«-Inszenierung als Beobachter dritter Ordnung angeblickt. Es lässt sich hier eine pulsierende, von einem Kern aus immer weitere Kreise ziehende Bewegung der Rezeption und Rückkopplungen beobachten, die sich zueinander (analog zur dynamischen Raum-Zeit) als Kontinuum verhalten. Hofmannsthals Spiel führt mittels rhetorischer Irritation, gattungspoetologischen »Dissembles«⁹³ und einer Verwirrung der Rezeptionstradition gezielt in einen raumsemiotischen Sensualismus.

⁸⁸ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 158.

⁸⁹ Hofmannthal beklagt sich über das Unverständnis Strauss', das sich an der »barbarischen Verzeichnung der Figur der Zerbinetta« zeigt, in einem Brief an Clemens Freiherr zu Franckenstein im Januar 1913 (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 207).

⁹⁰ Im Brief vom 8. Juli 1918 an Strauss spricht Hofmannthal in der Rückschau von der »Einzigkeit des Experimentes [...] durch das bewußte Sichunterordnen des Textes, durch die Konstruktion und Kunstsicht des Ganzen«, vgl. BW Strauss (1964), S. 184.

⁹¹ Vgl. zum Konzept der ikonographischen Bezüge in Hofmannsthals Texten Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«, Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i.Br. 2000. Darin verweist Renner auf den, wie Hofmannthal forderte, »Poussin'schen Stil« der bildhaften Anordnungen in der »Ariadne« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 109) und den damit evozierten Blick, dem im vorgeblich Harmonischen das Gleichzeitige des Unvereinbaren zugemutet wird.

⁹² Die zahlreichen ikonischen Motive aus der Kunstgeschichte und dem hier evozierten, dem barocken Theater verhafteten »Bildraum« diskutiert Theresia Birkenhauer, Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums. »Ariadne auf Naxos«. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker. Berlin 2005, S. 263–277, hier S. 270.

⁹³ Vogel, Lärm auf der wüsten Insel (wie Anm. 82), S. 86.

Doch die so »verschiedenen Sprachen« des Werks spiegeln sich auch biographisch in dem Versuch beider Künstler, der je eigenen Kunst überproportional Raum zu verschaffen. 1912 hat zunächst das musiktheatralisch noch sehr disparate Konglomerat aus der Oper »Ariadne« und der vorgesetzten Bearbeitung von »Der Bürger als Edelmann« Premiere in Stuttgart. 1916 wird dies schließlich durch eine zweite, verkürzte Fassung revidiert, von der beide Künstler überzeugt sind, dass dies »der neue eigene Weg ist, der gegangen werden muß.«⁹⁴ Das Verhältnis des Erfolgsduos ist in dieser Zeit allerdings stark beeinträchtigt, vor allem Hofmannsthal meint, brüsk »Erniedrigung« durch Strauss zu erfahren, ist »verletzt« und fühlt sich im »tiefsten und zartesten Punkt unserer künstlerischen Beziehung verkannt und beleidigt.«⁹⁵ Dennoch entsteht unter den schweren äußeren Bedingungen des ersten Weltkriegs dann die musikalisch wohl anspruchsvollste und hochgeschätzte »Frau ohne Schatten« (1919).

III.4 Transzendenz und Biopolitik: »Die Frau ohne Schatten«

» – ich werde jetzt mit frischer Kraft und dem Willen zur opernmässigen Leichtigkeit an [»Die Frau ohne Schatten«] herantreten«,⁹⁶ kündigt Hofmannsthal im September 1913 seinem musikalischen Produktionspartner Strauss an. Dieser lobt umgekehrt, in einer Mischung aus Eitelkeit und Selbstkritik, die erhaltene Textvorlage:

Jedenfalls haben Sie noch nichts Schöneres und Geschlosseneres in Ihrem Leben gedichtet und schmeichle ich mir es als mein Verdienst, Sie durch unsere gemeinsame Arbeit dazu gebracht zu haben. Hoffentlich wird meine Musik Ihrer schönen Dichtung würdig. Ich bin bis jetzt noch sehr unzufrieden mit mir.⁹⁷

Das Libretto zu »Die Frau ohne Schatten« ist eines der selbstdarstelligsten Werke des bekennenden Eklektizisten Hofmannsthal. Der Stoff ist so reich, dass er ihn gleich zweifach verwertet – damit folgt der Autor

⁹⁴ Brief vom 28. Juli 1916, BW Strauss (1964), S. 353.

⁹⁵ Brief vom 18. Dezember 1911, Ebd., S. 151.

⁹⁶ Brief vom 24. September 1913, Ebd., S. 241.

⁹⁷ Brief vom 16. Juli 1914, Ebd., S. 283.

auch in der Produktionspraxis dem duplizierenden Schattenmotiv und kreiert 1919 zeitgleich zum Opernlibretto einen novellistischen Doppelgänger. »Die Frau ohne Schatten« verhandelt in magisch-märchenhafter Anlage eine thematische Vielfalt großer Fragen, die gekoppelt sind an die anthropologischen Daten der Immanenz: Es geht um eine Art faustischen Drang und mephistophelische Verführung, aber eben auch um sexuelle Verweigerung, Eifersucht, Betrug, Gewalt und Macht.⁹⁸ Den oft als mühsam empfundenen Zugang zur »Frau ohne Schatten« macht Pannwitz daran fest, dass »eben garnichts von heutzutag«, wirklich »nicht eine spur moderne mehr drin« sei⁹⁹ – ein Votum, das ich bezweifeln möchte: Nicht zuletzt in der Frontstellung von reproduktiv biopolitischer Paternaldynastie und weiblicher Emanzipationslogik, die hier als sexuelle Verweigerung und individualisiertes weibliches Begehen explizit wird, ist das Konzept der (bürgerlichen) Ehe über »Die Frau ohne Schatten« in höchst prekäre Schwingungen versetzt. Dass die finale Handlung den Übergang von anarchischer Sexualität und Selbstermächtigung in die genealogisch stabilisierende Institution der Ehe durch einen *deus ex machina* erreicht, betont die inhärenten Brüche dieser Bewegung eher, als dass diese ausgeglichen würden. »Man könnte das [...] das eigentliche Problem der Moderne nennen, als deren verknotetes Dilemma es sich hier darstellt: nämlich die ungelöste Frage, wie der Lebenstrieb, das nackte Leben, [...] und sein anarchischer Impetus in einer politisch korrekten Welt unter Kontrolle¹⁰⁰ zu bringen sind – und welche Konzessionen von wem dabei gemacht werden müssen? »Die Frau ohne Schatten« beharrt, statt eine Antwort zu geben, auf einer ambigen Uneindeutigkeit, die einer »goldenen Brücke¹⁰¹ im Finale bedarf, um aus dem oszillierenden Sexualitäts-, Dynastie- und Willensdilemma noch ins proklamierte Dispositiv der Humanität zu führen.

⁹⁸ Antonia Eder, Der schöne Schein des Märchens und sein Schatten. Defiguration in Strauss/Hofmannsthals Oper »Die Frau ohne Schatten«. In: Festspiel-Dialoge. Hg. von Helga Rabl-Stadler und Ilse Fischer. Salzburg 2020, S. 150–169.

⁹⁹ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 624.

¹⁰⁰ Gerhard Neumann, Oper als Text. Strauss/Hofmannsthals orientalisches Spiel »Die Frau ohne Schatten«. In: OperMachtTheaterBilder. Hg. von Jürgen Schläder. Berlin 2006, S. 109–132, hier S. 128.

¹⁰¹ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 78.

Auffallend ist, dass auch am Ende von Hofmannsthals *Erzähltext* sich die Konturen von Körpern sowie Oberflächen und damit generell die Raumdimensionen auflösen: »Ober ihm und unter ihm war der Himmel«, so dass sich »leuchtende Himmelsabgründe« in diesem Finale auftun – die Topologie dieser Szene ist als »schwimmend«, »schwankend«, »schwebend« und vor allem »unbegreiflich«¹⁰² markiert. Das Unbegreifliche der schwindelerregenden Topologie wird zudem flankiert durch einen Hörrausch. Im raumsemiotischen Sensualismus erweist sich das Ohr bei Hofmannsthal einmal mehr als das empfindsamste Wahrnehmungsorgan – und so führt eben nicht nur im Libretto, sondern auch in der Erzählung das Finale in die Musik: »Unbegreiflich fanden zarte, leise Töne den Weg aus der Höhe zu ihr«.¹⁰³

Doch auch in der Oper bzw. im Libretto geht die Auflösung der Raumkoordinaten einher mit einer Unschärfe der Zeit: Das Phänomen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen relativiert eine linear organisierte Handlungslogik zugunsten eines vorgängigen Kontinuums. Dass diese Bewegung für Hofmannsthals Poetologie des Stoffes zentral ist, erweist sich spätestens, wenn die identische Dynamik in beiden Varianten gestaltet wird – im Libretto bezeichnenderweise durch den sich jeder Repräsentation eigentlich entziehenden

Chor der Ungeborenen:

Vater, dir drohet nichts,
Siehe, es schwindet schon,
Mutter, das Ängstliche,
Das dich beirrte!
Wäre denn je ein Fest,
Wären nicht insgeheim
Wir die Geladenen,
Wir auch die Wirte?¹⁰⁴

Diese Schlusspassage wird flankiert von der Bühnenanweisung: »Schleier vorfallend, die Gestalten und die Landschaft einhüllend« (ebd.). Diese Schleier der Kunst markieren das Geschehen zusätzlich

¹⁰² SW XXVIII Erzählungen 1, S. 195f.

¹⁰³ Ebd., S. 196.

¹⁰⁴ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 78.

als raumtheatrale Faktur, wodurch die topologische Derealisierung der Szene ebenso wie die zeitliche Irritation ausgestellt wird. Diese ästhetische Krümmung des dramatisch erzählten Raums wird motivisch getragen von paradoxalen Verschränkungen und Überdeterminationen: Wenn die ungeborenen Kinder zugleich »Geladene« und »Wirte« ihrer Eltern sind, funktioniert dieses Bild gerade nicht als biologische Genealogie – was das zunächst zentrale Motiv des Schattens ja nahelegen würde –, sondern als zirkuläre Auflösungsfigur.

Durch *Stimmen der Ungeborenen*,¹⁰⁵ die sich lediglich akustisch »im Orchester«,¹⁰⁶ nie aber visuell manifestieren,¹⁰⁷ verharrt das Finale der »Frau ohne Schatten« zuletzt im Potentialis: »Wäre denn je ein Fest / wären nicht insgeheim / wir die Geladenen, / wir auch die Wirte!« – am Ende steht nicht die Eindeutigkeit, sondern die semantisch verrätselte Potentialität. Ein Mögliches sowohl in der bühnentopologischen Repräsentation (Unsichtbares) als auch eines Konjunktivs, der wiederum den Beginn und Raum zu einer neuen (dramatischen oder epischen) Form öffnet. Das Phänomen der temporalen wie räumlichen Überdetermination eröffnet in der »Frau ohne Schatten«, vergleichbar mit der »Ariadne auf Naxos«, ein mögliches, aber mitnichten garantierter Happy End. Wenn ausgerechnet die »[b]eiden Frauen *miteinander*« das Geschehen rekapitulieren:

Schatten zu werfen
beide erwählt,
beide in prüfenden
Flammen gestählt.
Schwelle des Todes nah,
gemordet zu morden,
seligen Kindern
Mütter geworden!¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ebd., S. 75.

¹⁰⁶ Ebd., S. 671.

¹⁰⁷ Die Schwellenstellung der »voix acousmatiques« des Chors der Unsichtbaren, diskutiert Jörg Wiesel, Tränen und Leben. Zu Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthal's *Frau ohne Schatten*. In: Tränen. Hg. von Beate Söntgen und Geraldine Spickermann. München 2007, S. 161–170, hier S. 167f.

¹⁰⁸ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 78.

– dann wird in diesem Finale statt der angekündigten »opernmäßigen Leichtigkeit« eher der »Rand des Absturzes«¹⁰⁹ als letaler Abyss der Existenz verhandelt. Über diesen »Abgrund« (ebd.) versucht sich im Finale die, im Verlauf des Werkes an Tragfähigkeit deutlich einbüßende, »goldene Brücke« (ebd.) zu spannen. Doch: »gemordet zu morden« – in diesem gewaltsamen Paradoxon, in dem Gewalt erleiden heißt, Gewalt zu üben, führt die Märchenoper in einer spektakulären Klimax Mord und Seligkeit, Kinder und Mütter, vor allem aber den »Schatten« auf die »Schwelle« (ebd.) der motivischen Implosion.

Dass allerdings nicht nur die Rezeption der »Frau ohne Schatten«, sondern auch die Produktion nicht frei von Fallstricken war, bezeugt Strauss in der Schlussphase dieser Zusammenarbeit, wenn er 1916 deutlich angestrengt bittet: »[A]ber wir wollen den Entschluss fassen, die ›Frau ohne Schatten‹ sei die letzte romantische Oper.«¹¹⁰ Von nun an wendet sich die Kooperation zwischen Dichter und Musiker wieder leichteren Stoffen zu. Nicht zuletzt, weil Strauss seine, wie er sagt, »tragische Seite ziemlich ausgpumpt« fühlt und ihm »nach diesem Krieg Tragik auf dem Theater vorläufig ziemlich blöde und kindlich vor kommt«.¹¹¹ Es entstehen »Die ägyptische Helena« (1928) und »Arabella« (1933) – den Schlussmonolog der »Arabella« sendet Hofmannsthal noch am 10. Juli 1929, also fünf Tage vor seinem Tod, an Strauss.

IV. Eigenzeiten und Wirkungsräume

Es ist letztlich Strauss, der, von der »Elektra« beeindruckt, Hofmannsthal die Zusammenarbeit anbietet. Er hatte in Hofmannsthals dramatisch dynamisierter Raum-Zeit von Archaik und Avantgarde das Potential zu einem der erfolgreichsten Werke der jüngeren Operngeschichte erkannt. Hierin erweist sich Strauss als instinktsicherer Kenner der wirkungsästhetisch empfänglichen Grundstimmung einer Jahrhundertwende, deren Publikum ein formal durchkomponiertes, zugleich aber emotional aufgeladenes Affekttheater zu schätzen weiß, das mit einer

¹⁰⁹ Ebd., S. 32.

¹¹⁰ Brief vom 28. Juli 1916, BW Strauss (1964), S. 354.

¹¹¹ Brief vom 5. Juni 1916, Ebd., S. 344.

temporal und topologisch semantisierten Darstellung als »belebte[s] Bild«¹¹² arbeitet.

Hofmannsthal und Strauss bewegen sich mit ihren Werken in eben diesem dynamischen und eigenzeitlichen Raum der Kunst: Es ist eine Kunst, die bei aller Brillanz des Handwerks, wie sie Hofmannstahl/Strauss beweisen, zielsicher das klassizistische Maß der raumzeitlichen Einheiten sprengt. In den Werken wird dabei ein semiotisches Verfahren von repräsentationaler Konvention zunehmend abgebrochen und einer nonverbalen, einbrechenden Präsenz von Körperfildern und Raumsemantiken in oftmals irritierenden Simultaneitäten der ästhetische Vorzug gegeben. Dabei bilden die nonverbalen Figuren, die Hofmannsthal bereits auf der Textebene den Libretti einschreibt, eine Art temporären Durchgang, an dem sich Präsenz und Repräsentation vorübergehend durchdringen, was sich wiederum als Spannungen in der Musik von Strauss reflektiert findet.

Der Rückgriff von Hofmannsthal/Strauss auf das archaisch-avantgardistische Konzept in ihrem ›Erstling‹ »Elektra« ist zugleich ein ihr gemeinsames Werk prägender, genereller Ausgriff auf die moderne (Wieder-)Entdeckung des Performativen als zentrale Dimension des Ästhetischen und seiner Inszenierungen. Die Werke stellen in der beschriebenen, sehr eigengesetzlichen Raum-Zeitlichkeit sowohl die spannungsreiche Referenzialität von Repräsentation und Präsenz im erzeugten Raum, als auch das verzeitlichte Verhältnis in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen aus und als ein stets zu wiederholendes Neuverhandeln von Möglichkeiten und Perspektiven, Zeitlichkeit und Räumlichkeit, Darstellung und Wahrnehmung zur Diskussion. Diese Aktualisierung vollziehen die musikpoetischen Werke von Hofmannsthal/Strauss nicht zuletzt im Zeichen einer intermedialen, szenisch-theatralen, kompositorischen (musikalisch und poetisch) Radikalisierung von Raum- und Zeitkunst.

¹¹² SW XXIII Operndichtungen 1, S. 547.