

»Eigentlich-Poetisches« und »der Musik vorgewaltet«

Hugo von Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos« als Dichtung für die Musik von Richard Strauss

Wo es um Musiktheater geht – und Musiktheater ist die ursprünglichste Erscheinungsweise von Theater! –, da geht es immer auch um das unterschiedliche Gewicht der tragenden Elemente: Sprachkunst, Musik, Szene. Im Laufe der Kulturgeschichte hat sich dabei eine fundamentale Umorientierung ergeben, die von dem anfangs herrschenden Vorrang der Sprachkunst zu einem Vorrang der Musik führte. Das verdeutlicht auch August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen »Über dramatische Kunst und Literatur«:¹

In der [griechischen] Tragödie war die Poesie die Hauptsache: alles übrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel das übrige anzuknüpfen; sie wird unter ihrer Umgebung fast ertränkt, [...] Auch schadet es nicht, daß die Oper in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren, [...].

Selbstverständlich war und blieb aber das Libretto Anfang und Grundlage jeglicher Arbeit für das Musiktheater, auch wenn die wachsende Eigenständigkeit und Werkhaftigkeit der Musik bei den Operntexten meist zu einem Zurücksinken des poetischen Eigenwertes führte und man Zuflucht zu typisierten Librettosprachen nahm,² gestaltet nicht

¹ August Wilhelm Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur. 2. Auflage, Heidelberg 1817, Erster Theil, S. 102.

² Das Libretto der Metastasio-Epoche ist gekennzeichnet durch eine weitgehende Schemisierung der Gefühle, verbunden mit einer sentenzenhaften Diktion; poetische Versatzstücke wie etwa »zerteilt das Herz: «Che in due divide il cor» / »Che mi divide il core« o. ä.) scheinen in den Libretti dieser Zeit beinahe allgegenwärtig zu sein. Zur neueren italienischen Librettosprache vgl. Luigi Dallapiccola, Parola e musica nel melodramma. In: Appunti, incontri, meditazioni, Milano 1970, S. 5–28. – Bei seiner Zusammenarbeit mit Joseph Gregor mußte Strauss immer wieder gegen schablonenhaftes Operndeutsch ankämpfen: »O seliger Traum! / Du schimmernder Saum / o glücklicher Raum«, ebenso »zu wonnigen Glückes / endlosen Tagen«, wozu Strauss vermerkt »Operntext = Deutsch!«, bzw. »ist auch zu geschwollen«, »Könnten Sie nicht eine einfachere (Göthesche) Fassung finden?«. In: Richard

mehr von einem Dichter im strengen Sinn, sondern von einem auf das Schreiben von Musiktexten spezialisierten Literaten oder Theaterpraktiker, wo nicht gar vom Komponisten selbst.³

Wenn nun je ein ‚Librettist‘ immun war gegen alle abgenutzten Stereotypen einer Librettosprache, dann ist es wohl Hugo von Hofmannsthal. Das zeigt sich durchwegs bei allen Operndichtungen Hofmannsthals mit ihren individuellen Sprachstilen, nirgendwo aber wird der Abstand zum gängigen Operntext so deutlich wie bei »Ariadne auf Naxos«, obwohl oder gerade weil er sich hier bewußt auch in die ›gefährlichen‹ Gefilde der angestammten heroisch-mythologischen Oper mit ihren starren Typen und Idiomen begeben hatte.⁴ Das besondere Werkkonzept, eine Verbindung von heroischer Oper und *Buffo-Intermezzo*, vorgeschaaltet später dann die aus der ursprünglichen Molière-Fassung übernommene, durch lyrische Ergänzungen zur Komposition vorbereitete ›Garderobeszene‹,⁵ ermöglichte ihm, wie in keinem anderen Werk, ein breites, von Konversations-Prosa bis zu ekstatischer Hymnik reichendes poetisches Spektrum zu gestalten.

Wie überzeugt Hugo von Hofmannsthal selbst vom Eigenwert und vom literarischem Rang seiner »Ariadne«-Dichtung war, kann man allein schon daran ermessen, daß er von Anfang an – ohne Rücksicht auf Strauss’ generelle Bedenken gegenüber Vorabdrucken von Operntexten – darauf bedacht war, das Ganze oder einzelne geschlossene ›Num-

Strauss und Joseph Gregor, Briefwechsel 1934–1949. Im Auftrag der Wiener Philharmoniker hg. von Roland Tenschert, Salzburg 1955, S.137 (im folgenden abgekürzt: BwGr).

³ Für Goethe stellte sich der Zusammenhang von Poesie und Musik so dar, daß auch Musik und Schauspiel unter einem schwachen Text zu leiden hatten: »Ein verfehlter Text bereitet der Musik und Darstellung insgeheim den Untergang, eine deutsche Oper nach der andern bricht zusammen wegen Mangel schicklicher Texte«. Zitiert nach Houston Stewart Chamberlain, Goethe (München 1912, S. 545f), ein Buch, das Hofmannsthal im Briefwechsel gegenüber Strauss nennt: BW Strauss (1978), S. 212.

⁴ BW Strauss (1978), S.122: »[...] denke ich an die heroische Oper, deren Geist wir beschwören, an Gluck, an ‚Titus‘, ‚Idomeneus‘, [...]. Vgl. auch im Anhang zum Textbuch Hofmannsthals Angaben für die Gestaltung des Dekorativen: »Die Oper ‚Ariadne‘ ist, was Dekoration (und Kostüme) betrifft, nicht etwa parodistisch zu halten, sondern ernsthaft im heroischen Stil der älteren Zeit (Louis XIV. oder Louis XV.).« Zur Werkeinheit s. auch: Günter Schnitzler, Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in »Ariadne auf Naxos« von Hofmannsthal und Strauss. In: Musik und Dichtung, hg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert, Frankfurt a. M. 1990, S. 373–408.

⁵ Im folgenden lege ich stets die 1916 in Wien erstmalig zur Aufführung gebrachte ›Neue Bearbeitung‹ zugrunde.

mern daraus, und zwar vor oder unabhängig von dem die Aufführung begleitenden Opern-Textbuch (Musikverlag Adolph Fürstner), einer primär literarisch und nicht unbedingt musikalisch interessierten Öffentlichkeit vorzulegen.⁶

Abgesehen von seinem literarischen Eigenwert war der »Ariadne«-Text freilich in erster Linie ein für Richard Strauss geschriebenes Libretto, also ein zur Komposition bestimmter Text, in dem eben von vornehmerein, um einen Ausdruck Hofmannsthals zu gebrauchen, »der Musik vorgewaltet« war.⁷

Die von Strauss im Briefwechsel angedeuteten Präferenzen für einen sein Komponieren fördernden Sprachstil – »schwungvolle Verse«, »schwungvolle Rhetorik« oder »Rückertsche Schnörkel«⁸ – entlockten dem Dichter und Librettisten eine Selbstcharakterisierung, die man geradezu als Entwurf einer allgemeineren Hofmannsthalschen Libretto-Poetik verstehen könnte. Da heißt es etwa:

Auch an einer so kleinen spielerischen Sache muß das Eigentlich-Poetische der Vorlage Sie zur Komposition reizen, der relative Reichtum der Gefühlsmotive, die Kontraste, der Aufbau, nicht etwa bloß die Diktion, [...] Auch ist mein Vers ja nicht eigentlich schwungvoll oder blühend, [...] er ist inhaltsvoll, prägnant, rhythmisch biegsam; er ist nirgends flau, süßlich oder beiläufig,

⁶ Als erstes erschien, auf der Titelseite des 1. Jänner-Hefts 1912 von »Der Merker«, das Liedchen des Harlekin, wobei die Schlußzeile des Gedichts mit »Lebst ja nur dies eine Mal!« noch nicht der endgültigen Fassung entspricht. Dann brachte die Wiener »Neue Freie Presse« in ihrer Pfingstbeilage (26. Mai 1912, S. 33–44), also fünf Monate vor der Premiere in Stuttgart, den vollständigen Text der Oper mitsamt der zwischen Molière und Oper eingeschalteten ›Garderobeszenen‹. Der »Insel-Almanach auf das Jahr 1913«, S. 175–178, enthält das »Liedchen des Harlekin«, Rezitativ und Arie der Zerbinetta (ab »Prinzessin, hören sie mich an«, sowie das »Lied des Bacchus«. In: »Die gesammelten Gedichte«, 1922, im Insel-Verlag zu Leipzig, S. 34–36, aufgenommen sind: »Liedchen des Harlekin und Zerbinetta« (beginnend bei »Noch glaub ich dem einen ganz mich gehörend« bis »Und gewandelt um und um!«). Ferner erschien 1922 in den Drucken der Marées-Gesellschaft Bd. 39, München, hg. von Julius Meier-Graefe, eine bibliophile Ausgabe (Vorspiel und Oper) mit farbigen Original-Steindrucken von Willi Nowak.

⁷ BW Strauss (1978), S. 116. Die Ausdrucksweise »vorgewaltet« für eine auf Komposition ausgerichtete Textschöpfung verwendet Hofmannthal hier im Zusammenhang mit dem gerade in Angriff genommenen Libretto zu »Die Frau ohne Schatten«; später, BW Strauss (1978), S. 648, auch für das Libretto zu »Arabella«; BW Strauss (1978), S. 240 im Bezug auf Richard Wagner. – In welchem Maß bedeutet ein derartiges »vorgewaltet« für Hofmannthal auch eine Einschränkung, ein Zurücknehmen seiner poetischen Möglichkeiten?

⁸ BW Strauss (1978), S. 120 und 124.

[...] die Schnörkeln dürfen von zwei Leuten, die etwas können, zwar nicht geringgeschätzt werden, können aber die Hauptsache nicht ersetzen.⁹

Dieses »Eigentlich-Poetische«, das Hofmannsthal für seine Dichtung in Anspruch nimmt, und das ebenso das Gefühlshaft-Seelische wie das sprachlich Kunstvolle umfaßt, läßt sich fürs erste kaum treffender identifizieren als im Zusammenhang des großen Ariadne-Monologs.

Nachdem Ariadne in einem ersten Teil ihres Auftrittsmonologs sich ganz der Wehklage überlassen hatte, sodann in die Vergangenheit zurückträumt »Ein Schönes war, hieß Theseus-Ariadne«, weiß sie schließlich zuinnerst, wohin es jetzt gehen wird:

ARIADNE *vor sich*

Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:

Es hat auch einen Namen: Totenreich.

Hebt sich im Sprechen vom Boden

Hier ist nichts rein!

Hier kam alles zu allem!

Sie zieht ihr Gewand eng um sich

Bald aber nahet ein Bote,

Hermes heißen sie ihn.

Mit seinem Stab

Regiert er die Seelen:

Wie leichte Vögel,

Wie welke Blätter

Treibt er sie hin.

Du schöner, stiller Gott! sieh! Ariadne wartet!¹⁰

Ariadnes seelisches Erleben, das sich in diesen Worten spiegelt, berührt drei Momente: Sie weiß, daß es für sie eine Zuflucht jenseits der unreinen Welt geben wird: das Totenreich; und sie wartet auf den Todessboten Hermes, der sie dorthin führen soll; schließlich sieht sie den Seelenführer so leibhaftig vor sich, daß sie ihn geradewegs, gleich einem Menschen, anrufen kann: »Du schöner, stiller Gott!«.¹¹

⁹ BW Strauss (1978), S. 123 und 125.

¹⁰ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 27 und 29 (Im Text künftig mit Seitenzahl).

¹¹ In Ariadnes Monolog ist der Gang der Handlung bis zum Eintreten des Bacchus vorgezeichnet: Nach der Wehklage der Blick auf das Totenreich, das Warten auf Hermes und das Erscheinen eines Gottes, den sie für den Totenführer hält, und den sie nun mit den selben Worten wie im Anfangs-Monolog zu erkennen und zu begrüßen glaubt: »es ist der schöne, stille Gott! | Ich grüße dich, du Bote aller Boten!« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 43).

Ihr rhythmisches Rückgrat finden diese Worte und Zeilen in einem metrischen Gerüst von Jamben und Daktylen, die, eher im Hintergrund wirkend, das Ganze durchformen; der Doppelpunkt vor »Totenreich« signalisiert eine leichte Zäsur, die dann das nachfolgende Schlüsselwort schweregewichtig hervortreten lässt; ähnlich gewichtig empfinden wir danach den am Anfang einer Zeile stehenden Namen »Hermes«, der nach dem noch unbestimmten »ein Bote« am Schluß der vorangehenden Zeile nun definitiv und unüberhörbar genannt wird. Im Voranschreiten hat der Anfang, bedingt durch eine Abfolge einsilbiger Wörter »Es gibt ein Reich [...] rein ist«, zunächst etwas Monotones, Schwerfällig-Stockendes, erst danach, mit »Bald aber nahet [...]« stellt sich ein rhythmisches Fließen ein. In den Vokalfarben ist der Anfang durch den Gegensatz von ei- und a-Lauten bestimmt: »Reich«, »rein«, »Totenreich« gegen »Name«, »alles zu allem«, »Bald«, »nahet«; der dumpfe o-Laut in »Totenreich« bildet eine Klangqualität für sich. Anschauliche, durch die Vergleichspartikel »Wie« verbundene Bilder: »leichte Vögel« und »welke Blätter«, beleuchten Ariadnes Vision von Hermes als Totengott.

Selbstverständlich verkörpert Zerbinetta, Ariadnes weibliches Gegenbild, einen starken Kontrast der Gefühlsmotive; schon das Vokabular der Verse – »betörend«, »Freiheit«, »froch« – ruft eine gänzlich andere Welt herbei:

ZERBINETTA (*erste Strophe der 'Arie'*)
Noch glaub' ich dem einen ganz mich gehörend,
Noch mein' ich mir selber so sicher zu sein,
Da mischt sich im Herzen leise betörend
Schon einer nie gekosteten Freiheit,
Schon einer neuen verstohlenen Liebe
Schweifendes freches Gefühl sich ein! (S. 32)

Das Gerüst, oder wenn man so sagen darf, die Mechanik der Metren hört man bezeichnenderweise hier weit stärker heraus als bei den eher unterschwellig rhythmisierten Versen von Ariadnes »Es gibt ein Reich«, zudem sind die Zeilen nun mit Reimen verklammert und zu Strophen geordnet. Das poetische Mittel des Parallelisierens von Verszeilen »Noch/ Noch« und »Schon/Schon« mit dazwischenliegendem »Da«, und dem zur Schlußzeile überleitenden Enjambement ergibt hier eine leichtfertig spielerisch gehaltene Strophe, die, auch ganz abgesehen von der Aussage

des Textes, genau die von Zerbinetta dominierte konträre Lebenswelt der Buffo-Figuren widerspiegelt.

Bei allem Kontrast der beiden Figuren, in ihrer seelischen Konstitution und ihrer Sprechweise, gibt es aber doch auch bestimmte poetische Muster, die das Konträre insgeheim verbinden. So etwa in der metrischen Formung der Verse eine markante Klausel (Daktylus + Trochaeus: – ∙ ∙ – ∙),¹² die wir gleicherweise bei Ariadne (»náhet ein Bóte« oder »regíert er die Seélen«) und bei Zerbinetta (»gánz mich gehőrend« oder »verstóhlenen Líebe«) antreffen.

Die lyrischen ›Nummern‹, die Hofmannsthal für das Vorspiel der Neuen Bearbeitung nachzudichten hatte, um die ursprüngliche, ganz in Konversations-Prosa gehaltene Garderobenszene zu einem eigenen Teil des Theaterabends zu verselbständigen und aufzuwerten, sind so angelegt, daß sie geradezu ein übergreifendes poetisches Crescendo bewirken: von den konventionellen Versen bei der Findung der Melodie (›Du, Venus‘ Sohn‹) über ein ›winziges‹, aber erotisch knisterndes Gespräch – Duett – Komponist/Zerbinetta (›Ein Augenblick ist wenig‹) zum »Ausbruch des Komponisten: ›Musik!‹ – eine Art von Preisliedchen«, dem lyrischen Höhepunkt (Zur Textfassung der Partitur siehe unten S. 275f.):

KOMPONIST *Mit fast trunkener Feierlichkeit*
Musik ist heilige Kunst,
zu versammeln alle Arten von Mut
[wie Cherubim] um einen strahlenden Thron!
Das ist Musik,
und darum ist sie die heilige unter den Künsten! (S. 24)¹³

¹² Diese in der antiken Dichtung am Schluß des Hexameters auftretende, vor allem aber in der äolischen Lyrik wichtige, als ›Adoneus‹ – ∙ ∙ – ∙ bezeichnete metrische Formel, wurde in der deutschen Dichtung – mit Ummünzung der antiken Quantitätsmetrik zu Akzentbau – von Kloppstock oder Hölderlin (sogar für sich allein stehend als Titel eines Gedichts: »Hälften des Lébens«) oft und sehr charakteristisch einbezogen. – Wie viel eine konkrete rhythmische Ausprägung für Hofmannsthal bedeuten konnte, erfahren wir aus einer wichtigen Briefstelle (8. XI. [1923], BW Strauss [1978], S. 505): »Aufmerksam mache ich Sie auf einen gewissen Rhythmus der Diktion, der immer wiederkehrt, um das Zürnende bei Menelas zu malen, das aber immer ritterlich bleibt, z. B. die Zeilen: ›Helena, mérke zuléztz meine Réde‹ [...]; es handelt sich bei dieser und den weiteren von Hofmannsthal angeführten Verszeilen wieder um den soeben im Zusammenhang der Ariadne besprochenen Rhythmus, der sich sogar in der Prosa des ›Vorspiels‹ verstecken kann: Komponist ›Liéber ins Feuer‹ (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 20).

¹³ BW Strauss (1978), S. 235 (12. VI. [1913]); »wie Cherubim« erst in der endgültigen Fassung zugefügt. Statt »heilige Kunst« hatte sich Hofmannsthal im Entwurfsstadium zunächst

Hofmannsthals auf Wagners »Meistersinger« anspielende Verkleinerungsform »Preisliedchen« meint wohl nur den geringen Umfang von fünf Zeilen oder unterspielt ironisch den Charakter dieses Textes; aber schon das biblische Bild der »Cherubim um einen Thron« lässt keinen Zweifel, daß, was die Bühnenfigur des Komponisten hier förmlich aus sich herausschleudert, der Stilhöhe großer Poesie entspricht. Abgesehen vom Inhaltlichen, einem Lobpreis der Musik, der dieser Figur in den Mund gelegt ist, lässt sich sprachlich ein rhythmisch-metrisch kunstvoll durchformtes Gebilde feststellen: Die Zahl der Silben, gleichsam der Atem des Sprechenden, steigert sich in den ersten drei Zeilen (7, 10, 11 Silben), dann, unterbrechend, ein knapper Viersilber und abschließend, als Ziel und Quintessenz des Ganzen, eine einheitliche, syntaktisch einen vollständigen Satz wiedergebende Langzeile (14 Silben). Die vier Zeilenklauseln sind übereinstimmend mit einem Daktylus und danach einer gewichtigen Einzelsilbe rhythmisiert: »héilige Kúnst«, »Árten von Mút«, etc. (darf man hierbei an den antiken Choriambus – √ √ – denken?), nur die Schlußzeile mit Daktylus und Trochäus: »únter den Künsten«, wiederum einem Adoneus – √ √ – √, wie wir ihn schon mehrfach als ein rhythmisches Signum Hofmannsthalschen Versbaus in »Ariadne« beobachten konnten. Mit »Jubel in der Stimme« eingeleitet wird diese »Heiligung« der Musik durch einen Prosa-Vorspann, in dem bereits das wichtige Wort »Mut« in den Mittelpunkt rückt: »Mut ist in mir, Freund. – Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen – und was ist denn Musik?« (S. 24); die zum Schluß aufgeworfene Frage nach dem Wesen der Musik verknüpft den Vorspann mit dem späteren »Das ist Musik« des Preisliedchens zu einer übergeordneten Einheit, nicht weit entfernt von der in der zurückliegenden Operntradition üblichen Folge: einleitendes, mit Affekthaftem aufgeladenes Accompagnato-Rezitativ und zugehörige, formal geschlossene Arie.

»Zauberkunst« und »göttliche Kunst« notiert: (vgl. SW XXIV Operndichtungen 2, S. 164). – Hofmannsthal »empfand den Text als etwas derart, wie Beethoven nicht ungern zu Grunde legte« (BW Strauss [1978], S. 235). Der Herausgeber der Hofmannsthal-Ausgabe (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 241) denkt dabei wegen des Wörtchens »Mut« an die Stelle »Gut, Söhnchen, gut, hab' immer Mut« in »Fidelio« (Terzett Nr.5), die freilich im Ausdruck gar nichts mit dem von Hofmannsthal vorgestellten Text gemein hat; eher schon könnte man an das »und der Cherub steht vor Gott« der Neunten Symphonie denken, besser aber vielleicht an den Freuden hymnus im ganzen; in »Fidelio« entspräche das »O namen-, namenlose Freude!« (Duett Nr.15) wohl genauer dem von Hofmannsthal gemeinten Tonfall.

Darin, wie das Vorspiel in einer Apotheose der Musik gipfelt, ist quasi die spätere Apotheose der Oper mit Ariadne und Bachus vorausempfunden. Letztlich schließt das ›Vorspiel‹ freilich nicht lyrisch, vielmehr mit einer radikalen Brechung und Negation, indem ein frecher Pfiff Zerbinettas den Komponisten aus seiner »fast trunkenen Feierlichkeit« herausreißt und der Auftritt der ganzen Buffa-Truppe ihn zur Verzweiflung bringt: »in mein Heiligtum hinein ihre Bocksprünge! Ah!« (S. 25). Auch hierbei ist eine Parallele zum Konzept der Oper in seiner ursprünglichen Fassung zu erkennen, wo Zerbinetta mit ihrer Truppe die poetisch-musikalische Höhe der Apotheose ebenfalls in Frage stellen sollten; in der Neubearbeitung geblieben ist nur ein kurzer, in die Apotheose eingeschalteter Auftritt Zerbinettas.

Obwohl in »Ariadne«, einmal abgesehen von der anders determinierten Prosa des ›Vorspiels‹, drei unterschiedliche stilistische Genera miteinander konkurrieren – das Elegische, das Leichtfertige und das Hymnische¹⁴ –, treffen sich die Stile doch auch in der gemeinsamen Mitte einer sehr ausgeprägten poetischen Rhetorik, die man quer durch das Werk verfolgen kann. Dazu gehören etwa Wortverdopplungen – DRYADE »Wundes Herz auf ewig, ewig«, darauf ECHO »Ewig! Ewig!« (S. 26) oder: DIE DREI GESELLEN »Der nieder-, niederträchtige Dieb!« (S. 38) – und, noch verstärkt, Wortvervielfachung – z. B. ›leben‹ am Anfang des Ariadne-Monologs: »Wo war ich? tot? und lebe, lebe wieder | Und lebe noch? | Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe!« (S. 27) oder gleich danach im Liedchen des Harlekin: »Leben mußt du, liebes Leben, | Leben noch dies eine Mal!« (S. 29). Wortgruppen können auch in chiastischer Wortfügung angeordnet sein – ARIADNE: »Ich lebe hier und harre deiner, deiner harre ich« (S. 44) –. Aufeinanderfolgende Zeilen werden durch gleiche Wörter in Beziehung gesetzt – bei Zerbinettas Arie: »Noch/Noch« und »Schon/Schon« (vgl. oben S. 263) oder Bacchus bei der Schlußapotheose: »Und eher sterben die ewigen Sterne, | Eh' denn du stürbest aus meinen Armen!« (S. 47)¹⁵

Beinahe zu einer rhetorischen Manier wird es, wie Hofmannsthal abgeschliffene vokallose Endungen der einfachen Sprache wieder mit voll-

¹⁴ Zu ›elegisch‹ vgl. BW Strauss (1978), S. 639, zu ›leichtfertig‹ ebd., S. 138.

¹⁵ Stilhöhe und rhetorische Figur dieser Zeilen erinnern an Hofmannsthals – von Strauss nicht übernommene – Verse Elektras in der Klytemnästra-Szene: »Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte | als daran, daß du stürbest«. In: SW VII Dramen 5, S. 76.

klingenden Schlußsilben ausstattet und damit poetisch aufwertet, so etwa Ariadne »Bald aber nahet [...]« (S. 29) oder Bacchus »Wie? Kennest du mich denn?« (S. 44),¹⁶ wiederum Ariadne »Fingest du Geheimes« (S. 47), auch Zerbinetta »Ihr fallet zur Last« (S. 31), und sogar, als eine altertümliche Substantiv-Endung (Singular!), »mischt sich [...] [ein] schweifendes freches Gefühl sich ein!« (S. 32). Dazu kommen noch künstliche poetische Formen wie »erniedert« (S. 36, Truffaldin ist Zerbinetta zu Füßen gefallen) oder »gewandelt um und um!« (S. 33).¹⁷

Ein in »Ariadne« besonders häufig begegnetes poetisch-rhetorisches Element bilden Interjektionen, die gleichsam eine Affektverstärkung des gesprochenen Worts bewirken.¹⁸ So etwa »Ach« als Wehlaut (z. B. im Ariadne-Monolog »[...] und tut so weh! Ach!«)¹⁹ oder als ein innerer Seufzer (»Ach, und zuweilen waren es zwei!«), »Ah« als Erstaunen oder Abwehr (»Ah, das ist doch ein starkes Stück!«, »in mein Heiligtum hinein ihre Bocksprünge! Ah!«). »O« als emphatische Anrede (»O Mäzene!«, »O Todesbote«); das »Ai!Ai!« der Drei Gesellen als ein spielerisches Sich-wundern. Man beachte auch die vielen Ausrufezeichen im Textverlauf.

Wobei zu ergänzen ist, daß all diese als Beispiele gebrachten rhetorischen Elemente – Wortverdopplung, klingende Endungen, Interjektionen – ohne ihre Einbettung in ein zugehöriges rhythmisch-metrisches Umfeld viel von ihrem Sinn verlören. So geht es beispielsweise bei zwei Zeilen (S. 45) wie »Entférnt sich álles, / Álles von mír?« eben nicht nur um die Wortwiederholung für sich, sondern darum, daß das am Zeilenanfang wiederholte »Alles« nun den Vers dominiert (betonte Anfangssilbe!) und wiederum jene, oben herausgestellte, für »Ariadne« allgemein

¹⁶ Im Manuskript nachträglich geändert aus »kennst« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 146); solche klingenden Schlußsilben auch in Hofmannsthals Lyrik, z. B. »Wer warest du« in: SW I Gedichte, S. 109.

¹⁷ Vgl. Goethes »Pilgers Morgenlied«: »hüllen deinen Turm um« (in einer späteren Fassung geändert zu »hüllen deinen Turm ein«). In: Johann Wolfgang Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 1, München 1996, S. 86f.

¹⁸ Interjektionen waren übrigens schon ein wichtiges Stilmittel in Rezitativ (Accompagnato) und Arie der Metastasio-Libretti, z. B. Arie »Ah! non lasciarmi, no« (Didone abbandonata II,4).

¹⁹ Hofmannsthal in seinen Randnotizen zum Text: »Ariadnes Ach ist zwischen einem Schrei und einem Seufzer«.

charakteristische rhythmische Formel generiert.²⁰ Ohne Wortwiederholung und rhythmische Bindung würde hier die poetische Diktion Hofmannsthals zu unscheinbarer Prosa verflachen.

Selbstverständlich erschöpf't sich aber Hofmannsthals Poetik nicht im Formalen (Rhythmik, Rhetorik). Ein weiteres Kennzeichen ist etwa, wie oben schon kurz angedeutet, die Bildhaftigkeit und damit Anschaulichkeit seiner Sprache; um nur ein paar weitere Beispiele zu nennen: »das fühllose Echo« (S. 19), »welke Blätter«, »leichte Vögel« (S. 29), »Du bist der Herr über ein dunkles Schiff, | Das fährt den dunklen Pfad.« (S. 44), »Ist so dein Schattenland« (S. 46), »Wächst wie die Flamme unter dem Wind« (S. 40), »Als wären Sie die Statue auf Ihrer eigenen Gruft (S. 32), »Balsam und Äther | Für sterbliches Blut in den Adern mir fließt« (S. 45).

Hofmannthal, der, wie er selbst offen eingesteht, über keinerlei fachlichen Zugang zu Musik verfügte, besaß nichtsdestoweniger ein erstaunliches Einfühlungsvermögen in die Welt der Musik, insbesondere in die poetischen und dramaturgischen Zusammenhänge von Text und Musik, wie sie das Musiktheater erfordert. Ein solches Einfühlungsvermögen zählt um so mehr, als sich Hofmannthal für seine Operndichtungen an keine tragfähige Libretto-Konvention mehr anlehnen konnte,²¹ vielmehr im wesentlichen auf sich allein gestellt war. Immerhin kamen ihm für die »Ariadne«-Dichtung schon seine Erfahrungen bei »Elektra«, seiner von Strauss zur Komposition übernommenen und für das Musiktheater adaptierten Tragödie, und bei dem »Rosenkavalier«, dem ersten von Anfang an für die Musik von Strauss gedichteten Libretto zugute. Die ›Zwischenarbeit‹ mit »Ariadne« wollte Hofmannthal nutzen, um sich, »mit Musik, speziell mit Ihrer [Strauss'] Musik, noch mehr auskennen zu lernen«.²²

Bei allem ›Eigentlich-Poetischen‹ der »Ariadne«-Dichtung, wird deshalb niemand übersehen können, daß es eben durchaus nicht um ein selbstgenügsames, allein mit dem Maßstab der Literaturkritik zu messendes Sprach- und Theaterkunstwerk geht, vielmehr um ein »ziemlich subtiles Gebilde« sui generis, von Anfang an für Strauss und seine Musik

²⁰ Zur rhetorischen Figur von Wortwiederholung bei Versende und nachfolgendem Versanfang vgl. in der italienischen Opera seria etwa: Varesco/Mozart, »Idomeneo«, Atto primo, Scena II: »Mal soffro un temerario ardir, deh pensa / Pensa Idamante, oh Dio«.

²¹ BW Strauss (1978), S. 57: »[...] und sowohl Scribe als Daponte arbeiteten vielleicht innerhalb einer simpleren Konvention«.

²² Ebd., S. 113.

»geträumt, konzipiert und ausgeführt«,²³ ein Gebilde, in dem weitgehend »der Musik vorgewaltet« ist.

Dieses »vorgewaltet« beginnt bei dem Stoff, in dem, kontrastiert von einem *Buffo-Intermezzo*, der Geist der heroischen Oper beschworen wird, und gewinnt dann konkrete poetische Gestalt in einem rhythmisch-metrisch »biegsamen«, auf Gesang zugeschnittenen und mit ›Nummern‹ durchsetzten Textverlauf,²⁴ dessen Affinität zu Musik, etwa beim lauten Lesen, niemand verborgen bleiben wird; man gewinnt den Eindruck, die Musik bräuchte nur noch, um wiederum ein Bild Hofmannsthals aufzugeifen, in das mit dem Libretto vorgegebene Flußbett einzuströmen.²⁵

Obgleich Hofmannsthals Text von Anfang an einen Hauch von Musik in sich trug, war es für Strauss nicht ganz einfach, dieses ›sublime Gebilde‹ einer Operndichtung in seiner Formung und in seinem vollen Sinn zu durchschauen. Erst ein ausdeutender Brief Hofmannsthals (Mitte Juli 1911) bewirkte einen Durchbruch.²⁶ Darüberhinaus fügte Hofmannthal seinem für Strauss bestimmten Textmanuskript noch Randnotizen bei, die das Verständnis einzelner Stellen vertiefen und damit die Komposition erleichtern sollten.²⁷ Zu dem Gesang der drei Nymphen am Anfang

²³ Ebd., S. 133.

²⁴ Im Zusammenhang von ›Ensembles‹ knüpft Hofmannthal auch an eine bewährte Li-brettotechnik an, indem er parallelisierte Versanfänge variiert, die Schlüsswörter aber angleicht, etwa: »Wird der steife Bursch sich drehn! / Um die hübsche Puppe drehn! / Hui, um ihre Gunst sich drehn!« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 37). Hofmannthal weiß selbstverständlich auch, daß das Musiktheater wegen der erschwerten Textverständlichkeit einer gewissen Wort-Redundanz bedarf; man sehe etwa die ›Verräumlichung‹ der Wendung ›süße Stimme‹ Ariadne: »O Todesbote! süß ist deine Stimme!«, anschließend Najade/Dryade/Echo: »Töne, töne, süße Stimme, | Süße Stimme, töne wieder!« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 43).

²⁵ BW Strauss (1978), S. 116; ähnlich äußert sich Rudolf Borchardt, vgl. BW Borchardt, S. 70: »Ich finde die rhythmischen Partieen der Ariadne durchaus glücklich und im Sinne der Musicabilität musterhaft, ein ganz leichtes und lockeres, dabei aber nicht löcheriges Gewebe in das die Composition nach Bedürfnis füllend eingreifen kann.«

²⁶ Dieser wichtige Brief erschien später, verselbständigt und ausgearbeitet. In: Almanach für die musikalische Welt 1912–1913, hg. von Leopold Schmidt, Berlin/Leipzig 1913. Schon in vorausgehenden Briefen hatte Hofmannthal sein Konzept deutlich gemacht: »sich in einer absichtlich verengten Form halb scherhaft und doch von Herzen zu manifestieren« (BW Strauss [1978], S. 118), oder »der Schluß aus dem Spielerischen immer mehr ins Seelenhafte« (BW Strauss [1978], S. 131).

²⁷ Vgl. Willi Schuh, Hofmannsthals Randnotizen für Richard Strauss im »Ariadne«-Libretto. In: *Straussiana* aus vier Jahrzehnten, Tutzing 1981 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, hg. von Franz Trenner, Bd. 5), S. 169–181.

der Oper »Ach, wir sind es eingewöhnet« (S. 27) merkt er etwa an: »Die letzten Zeilen wiederholen, damit eine reizende gaukelnde Stimmführung die lächelnde Gleichgiltigkeit der Natur gegen menschliches Leid ausdrückend.« Den im Text immanenten Gegensatz von Natur und menschlichem Leid würden auch wir allzuleicht überlesen, insofern sind die Notizen Hofmannsthals, quasi als ein Kommentar zu seinem Text, von allgemeinem Wert.²⁸

Einen gedichteten und dramatisierten, das Verständnis erleichternden Kommentar zur Oper bildet schon die ›Garderobeszene‹ der ersten und entsprechend dann das ›Vorspiel der zweiten Fassung, wo ja alle Figuren vorgestellt, ihre Bedeutung in der nachfolgenden Oper veranschaulicht. und der künstlerische Zusammenhang des Ganzen spielerisch exponiert werden.²⁹

Wechseln wir nun die Seite und den Blickwinkel, um zu fragen, wie Strauss die Vorgaben Hofmannsthals, das ›Eigentlich Poetische‹ und das – im Verständnis Hofmannsthals – ›der Musik vorgewaltet‹, aufgenommen und als Komposition realisiert hat, wobei wir niemals außer Acht lassen wollen, daß es gerade die Integration von Sprachkunst, Musik und Theaterwelt ist, die übergeordnet den Sinn des Kunstwerks ›Oper‹ konstituiert.

Am Anfang steht für die Arbeit des Komponisten selbstverständlich die besondere Idee des »Ariadne«-Sujets und des zugehörigen Szenars, wie es Hofmannsthal am 19. Mai 1911 übersandte, worauf Strauss am 22. Mai spontan mit Angaben zur Stimmbesetzung, zu geschlossenen Musikstücken und zur Orchesterbesetzung (damals noch 15–20 Mann) reagierte.

Die konkrete Skizzenarbeit begann Strauss dann wohl damit, daß er sich Schritt für Schritt den Libretto-Text genau zur Komposition zurechtlegte und vordeklamierte: »ich deklamiere mir Alles, wie es am besten zu

²⁸ Möglicherweise hat auch der italienische Übersetzer des Librettos, Ottone Schanzer (Versione ritmica italiana, Casa musicale Sonzogno, Milano) die Aussage dieser Stelle nicht voll erfaßt, indem er die Zeilen 4 und 7 mit: »sfiorano esse il nostro cor« bzw. »sfioran lievi i sensi e il cor« übersetzt, was die dort gemeinte »Gleichgiltigkeit der Nymphen gegen menschliches Leid« nicht zum Ausdruck bringt.

²⁹ BW Strauss (1978), S. 140, wo Hofmannsthal diese Funktion der ›Garderobeszene‹ herausstellt.

componieren wäre«.³⁰ Auf diese Weise ließ sich erkunden, welche musikalischen Möglichkeiten, rhythmisch und der poetischen Qualität nach, in den Worten steckten.³¹ Daran konnten sich dann – vereinfachend dargestellt – zwei verschiedene Skizzierungsweisen anschließen: einmal, daß er primär eine aus dem Text gewonnene Gesangsstimme festlegte und danach einen zugehörigen instrumentalen Verlauf gestaltete, oder daß Text und Bühnensituation Strauss' musikalische Phantasie spontan zur Findung oder Assoziation von instrumental konzipierten Themen, Motiven und Harmonien etc. anregten, zu denen er dann sekundär eine dem Textverlauf folgende, dem instrumentalen Motivgefüge jedoch untergeordnete Gesangsstimme entwarf.³²

Strauss las ein ihm zur Komposition vorliegendes Libretto aber nicht zuletzt auch im Blick auf die Wirklichkeit des Musiktheaters, d. h. auf die dabei geforderte Deutlichkeit im Dramaturgischen wie im Vortrag des gesungenen Worts. Bei »Ariadne« störte es ihn anscheinend, daß im ursprünglichen Konzept Hofmannsthals der Zuhörer nicht dem Namen nach erfährt, welcher von den Nymphen bei der Peripetie der Handlung angekündigte Gott sogleich die Bühne betreten wird. Es hieß ursprünglich nur anonym: »Ein junger Gott!«. Offenkundig auf Strauss' Wunsch hin – ein Zugeständnis Hofmannsthals –, heißt es schließlich, poetisch freilich eher platt, in der endgültigen Fassung (S. 39):

DRYADE So wißt ihr –?
NAJADE Den Namen?
DRYADE Bacchus!³³

³⁰ BwGr S. 45, 13. Januar 1936 – Es sollte uns nicht irritieren, daß Strauss diese und ähnliche Bemerkungen erst viel später, bei der Zusammenarbeit mit Joseph Gregor zu Papier brachte; denn bei Gregor mußte er sich, anders als bei Hofmannsthal, auch explizit um grundlegende Fragen der Textgestaltung kümmern.

³¹ Poetische Qualität ist eine Eigenschaft, die sich für Strauss schon im einzelnen Wort oder in der einzelnen Ausdrucksweise zu erkennen gibt. Er konnte schon vom kleinsten Wortelement aus einen Text als ›trocken‹, d. h. ›nur mühsam zu komponieren‹ oder als ›glücklich‹, d. h. ›beflügeln‹ empfinden. Vgl. Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen, hg. von Willi Schuh. 3. Auflage, Zürich 1981, S. 170.

³² Diese unterschiedlichen Vorgehensweisen lassen sich deutlich auch bei der Liedkomposition unterscheiden; vgl. etwa die Skizzenblätter zu den Liedern »Sehnsucht« und »Ich liebe dich«, abgebildet in: Richard Strauss, Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag, München 1999 [Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 70], S. 228 und 248; Erläuterung dazu S. 34.

³³ Es war wohl eine eigenwillige Idee Hofmannsthals gewesen, in der ›Oper‹, im Gegen-

Daß Strauss von sich aus in der Schlußphase der Oper – bei Hofmannsthal nicht vorgesehen und auch nicht im Textbuch festgehalten – nochmals die Nymphen mit ihrem »Töne, töne, süße Stimme« zu Gehör bringt (Partiturziffer 323: alle 3 unsichtbar hinter der Scene; in der Erstfassung noch die zusätzliche Angabe: »nicht hervortretend, nur mitklingend«) ist stimmig, weil es einen Bogen zum Beginn des Ariadne/Bacchus-Geschehens zurückschlägt und weil, dramaturgisch gesehen, diese vom Anfang der Oper an präsenten, entfernt mit dem griechischen Tragödienchor verwandten Wesen, eigentlich nicht vorzeitig, »sang- und klanglos«, aus dem Theatergeschehen verschwinden sollten.³⁴

Strauss hielt sich auch nicht an jene szenische Lösung Hofmannsthals für die Neubearbeitung von 1916,³⁵ daß Ariadne und Bacchus nun während ihres Schlußgesangs von einem Baldachin langsam eingehüllt würden und nur noch ihre Stimmen zu hören sein sollten; für ihn blieb es nach wie vor entscheidend, daß die Stimme des Sängers »noch immer leuchtend hervortritt« (Hinweis zur Mäßigung für das Orchester bei Partiturziffer 331, für den Tenor heißt es dagegen »sehr stark«³⁶) und

satz zum »Vorspiel«, die Figur des Bacchus nicht wirklich beim Namen zu nennen, sondern nur mythologisch zu umkreisen: »Seine [Bacchus/Dionysos] Mutter [Semele] starb bei der Geburt«; »eine Königstochter« [Kadmos, König von Theben], »eines Gottes Liebste« [Zeus]. Auf diese Weise läßt er den nicht mit der Mythologie vertrauten, wenn auch durch das »Vorspiel« schon eingeweihten Hörer ebenso im Unklaren wie die auf der Bühne agierende Ariadne, die ja nichts von Bacchus weiß, vielmehr in dem erscheinenden Gott den ersehnten Todesboten Hermes zu erkennen glaubt. Es bleibt, laut Hofmannsthal, für Ariadne bis zuletzt bei dem Irrtum; siehe BW Degenfeld, S. 145 und 147. – Hofmannsthal war mit Ottonie von Degenfeld in engen freundschaftlichen Beziehungen verbunden. Das Liedchen des Harlekin in »Ariadne« ist ihr als eine dichterische Aufmunterung zugeschrieben (»Leben mußt du, liebes Leben, | Leben noch dies eine Mal!«). Ottonie hatte nach kurzer Ehe ihren Mann verloren und lebte – wie die verlassene Ariadne – in bitterer Weltabgewandtheit.

³⁴ Der gesungene Text dieser »Rückinnerung« folgt genau dem Wortlaut des Dreigesangs bei dem ersten Auftritt des Bacchus (Partiturziffer 221); hätte aber der Text nicht sinnvollerweise der neuen Situation (Schlußapotheose) angepaßt werden müssen?

³⁵ In der ersten Fassung trug die Luft Bacchus und Ariadne »jäh bis an den Eingang der Grotte«; dazu Strauss am 12. Mai 1916 (BW Strauss (1978), S. 716: »Mich stört akustisch das frühzeitige Verschwinden des Paars in der Höhle, das *unsichtbare Singen* von Ziffer 328 ab ist sehr *ungünstig*«).

³⁶ Aus diesem »noch immer leuchtend« und »sehr stark« darf man keineswegs folgern, daß die Rolle des Bacchus, wie derzeit in der Bühnenpraxis weithin üblich, mit einem Heldentenor – analog dem »Kaiser« in der »Frau ohne Schatten« – zu besetzen sei. Strauss denkt von Anfang an (Erste Rollen-Disposition 22. Mai 1911, BW Strauss [1978], S. 120) eher an einen lyrischen Tenor, Hofmannsthal präzisiert die Rolle mit Hinweisen wie »Dieser

sich entsprechend der Baldachin erst bei dem kurzen Orchesternachspiel schließt.

Vielelleicht darf man, verallgemeinernd, behaupten, daß Strauss im Dramaturgischen konsequenter denkt als Hofmannsthal, daß er, wenn man so sagen darf, den ausgeprägteren Theaterinstinkt hatte. Ein Orchesterzwischenspiel, wie es Hofmannsthal an der Schnittstelle zwischen dem Getändel der *Buffo*-Handlung und der hohen Poesie des *Ariadne/Bacchus*-Finale einschalten wollte,³⁷ könnte doch den extremen Wechsel der Sphären, wie ihn dann Strauss mit zwei in ›harter Fügung‹ neben-einander gestellten Tonbereichen *D* (Durakkord pizzicato, pianissimo) und *Cis* (oktaviertes Violintremolo in hoher Lage, synkopisch einsetzend und mit einem fortepiano-Akzent markiert) verwirklicht hat, auch nicht entfernt so aufregend zur Geltung bringen.³⁸

Nicht übernommen, bzw. durch eine musikinterne Lösung ersetzt, hat Strauss auch eine minimale, aber für Hofmannsthals »*Ariadne*«-Konzept doch bezeichnende dramaturgische Nuance beim Übergang von dem ersten *Buffo*-Ensemble »Die Dame gibt mit trübem Sinn« zu Rezitativ und Arie der Zerbinetta. Hofmannsthal hat hier zu Zerbinettas, im Ensemble gesungenen:

Drum lasset das Tanzen,
Lasset das Singen,
Zieht euch zurück!

noch zwei herausfallende, als interne Spielleitung Zerbinettas gemeinte Prosazeilen eingebaut, zwei rigorose, eindeutig nur für ihre Truppe und eigentlich nicht für die Ohren des fiktionalen Opernpublikums be-

lyrische Tenor wird ganz zart zu halten sein, fast knabhaft« (BW Strauss [1978], S. 126), oder »ganz jung, zartest im Ton« (Textbuch S. 66) oder »schwermüdig, lieblich« (S. 65); eine weitere Ausdrucksnuance dieser Rolle ist mit »tief erregt, unbewußt feierlich« umschrieben. Für die Stuttgarter Premiere dachte man zunächst an eine rollengerechte Besetzung mit Karl Erb (BW Strauss [1978], S. 165, vgl. auch S. 257), einen lyrischen Tenor, der allerdings auch dem Parsifal und später Pfitzners Palestrina gewachsen war; tatsächlich gesungen hat dann allerdings Hermann Jadlowker, mit einem anscheinend zwischen lyrisch und heldisch timbrierten Organ. Die Premiere der Neubearbeitung sang schließlich Béla von Környey, den die Wiener Kritik (Th. Helm) als einen ›Krafttenor‹ charakterisierte.

³⁷ Im Textbuch (S. 58) ist noch Hofmannsthals ursprünglicher Vorschlag stehen geblieben.

³⁸ Diese Stelle verlangt freilich vom Dirigenten und von den Violinisten äußerste Anspannung, damit der von Strauss hier gemeinte radikale Umbruch der Sphären den Zuhörer wirklich ›überfällt‹.

stimmte ›Kommandos‹: »Geht doch! Laßt doch! Ihr fallet zur Last«, und später noch deutlicher (S. 31): »Zurück! Versteht ihr nicht! Ihr seid nur lästig!« Zerbinetta schafft mit diesen Worten die vier Männer energisch weg, um sich dann zum Vortrag ihrer großen Szene mit Rezitativ und Arie allein in Pose setzen zu können. Hofmannsthal operiert hier offenkundig mit einer zweidimensionalen Bühnenwirklichkeit: Zerbinetta, sozusagen ›beiseite‹, nur zu ihrer Truppe sprechend (nüchterne Prosa), und (poetische Diktion) ein nach außen, an das Publikum gerichtetes, also im Rahmen der Operndarbietung bleibendes Männerquartett mit Zerbinetta-Überstimme, anschließend Zerbinettas Rezitativ und Arie.³⁹ Strauss sah in den Prosa-Einwürfen Zerbinettas wahrscheinlich nur eindimensionale Verdopplungen des gesungenen »Zieht euch zurück!« und hat deshalb die erste Prosastelle Zerbinettas in das Ensemble integriert (Partiturziffer 92/93), die zweite aber ganz unterdrückt, wodurch freilich eine originelle Bühnenidee Hofmannsthals verloren ging. Die musikinterne Lösung, die Strauss für diesen Übergang zur großen Zerbinetta-Arie ausführte, ist eher konventionell (Partiturziffer 100): vor der Solonummer Zerbinettas ein Sich-Zurückziehen der Truppe mit im Abgehen allmählichem Ausblenden von Text und Musik.

Zweifellos war, wie wohl jedem Librettisten und Komponisten, Hofmannsthal und Strauss sehr viel daran gelegen, daß der gesungene Text, ungeachtet eines Mehr oder Weniger an Orchesterklang möglichst deutlich und vollständig zum Tragen kommt.⁴⁰ Voraussetzung dafür ist – abgesehen von einer guten Textaussprache der Sänger – nicht zuletzt eine leicht mitvollziehbare und durchhörbare syntaktische Anlage des Textes. Anscheinend hat Strauss an manchen Stellen des »Ariadne«-Librettos ein das Textverstehen möglicherweise erschwerendes Zuviel an Sprachkunst empfunden und deshalb die hohe poetisch-rhetorische Diktion in Richtung auf eine einfachere, natürliche Sprache zurückgenommen.

³⁹ Wie Zerbinetta hier den Ablauf des Geschehens organisiert, zeigt die ›Meisterin im Improvisieren‹ als die sie im ›Vorspiel herausgestellt wurde. Später wechselt sie noch einmal die Ebenen, indem sie ›beinahe ad spectatores‹ spricht (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 35).

⁴⁰ Hofmannsthal erwähnt einmal mit einem gewissen Neid die seinem Eindruck nach vorbildliche Textverständlichkeit in einer Oper von Franz Schmidt [Notre Dame]: »[...] ich will in ganz unkompetenter Weise damit sagen, daß es doch Möglichkeiten geben muß, manchmal das Wort absolut vorwalten zu lassen und daß mir *viel gewonnen* schiene, wenn das auf Ihrem Wege läge, diesmal.« (BW Strauss [1978], S. 266, 22. April 1914)

So etwa wenn er durch Einfügen der Präposition »in« (»Vorspiel Partiturziffer 99) die Diktion Hofmannsthals bei »das Irdische unvorhanden [in] deiner Seele« (S. 23) in ein schlichteres und musikalisch einfacher phrasierbares Deutsch »verbessert«, freilich dieser Stelle auch ihre poetische Prägnanz nimmt.⁴¹

Ob es diesem Willen zur Sprachdeutlichkeit und zu einfacher Sprechsprache verpflichtet ist, wenn Strauss z. B. in dem »rasend« vorzutragenden Schlußlamento des »Komponisten« (Partiturziffer 120): »Wer hieß dich mich zerren, mich! in diese Welt hinein?« das erste »mich« überspringt? Ob er den Gleichklang »dich/mich« im Sprachvollzug verwirrend fand? Jedenfalls ist damit der Hofmannsthal offenbar vorschwebende Gestus eines die Glätte des Satzbaus sprengenden zweiten, emphatisch gesteigerten »Mich!« (Ausrufezeichen!) nicht mehr wirksam. Was freilich nicht heißen muß, daß Strauss diese Stelle vernachlässigt hätte: er hat sie mit den Mitteln der Musik (lange Notenwerte bei »zerren« und »mich«, neapolitanischer Sextakkord, sehr differenzierte Dynamik, vor allem aber eine durch das Komponisten-Motiv determinierte Singstimme) in seiner Weise einleuchtend und durchhörbar gestaltet.

Am meisten beschäftigt hat den Komponisten der Text des »Preisliedchens«, als dem lyrischen Höhepunkt unmittelbar vor der desillusionierenden Brechung am Ende des »Vorspiels«. Diesmal ging es für Strauss wohl weniger um Textdeutlichkeit, als um die an dieser dramaturgisch und textlich so exponierten Stelle geforderte kompositorische Gestaltung einer hymnusartigen Apotheose der Musik.

Zunächst ein Überblick über den Textbestand dieser »Nummer« samt den einleitenden Zeilen: (in gerader Schrift Hofmannsthals Textfassung [S. 24] übereinstimmend auch mit dem Textbuchdruck S. 37; Strauss' Zufügungen in Kursive, seine Streichungen in eckigen Klammern):

Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte, recht gute –
Jubel in der Stimme
jedoch, jedoch, jedoch, jedoch, jedoch! –

⁴¹ Wie sehr sich Hofmannsthal durch Strauss' eigenmächtige Veränderung, Auslassung oder Zufügung einzelner Silben und Wörter in seinem Stilempfinden getroffen fühlte, hat er im Zusammenhang mit der »Rosenkavalier«-Dichtung (»Alterationen des Wienerischen«) zu Papier gebracht: »Ihnen scheinen diese Silben- und Buchstabenveränderungen gewiß minimal, für mich sind sie so störend, wie es für Sie wäre, wenn man Ihnen in der Partitur Noten verändern würde«. BW Strauss (1978), S. 96; ähnlich auch S. 137.

Mut ist in mir, *Mut* Freund.–
Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen –
[und] was ist denn Musik?

Mit fast trunkener Feierlichkeit
Musik ist *eine* heilige Kunst,
zu versammeln alle Arten von Mut
wie Cherubim um einen strahlenden Thron[!],
[Das ist Musik,
und darum ist sie die heilige unter den Künsten!],
die heilige Musik!

Sprachlich ist das Ganze verklammert durch ein dreifaches Nennen von »Mut/dem Mutigen« und ein übergeordnetes Spiel von Frage: »und was ist denn Musik?« und Antwort: »Musik ist [...] | Das ist Musik, und darum [...].« In der Komposition von Strauss wird die erste Klammer durch ein weiteres *Mut* bei »Mut Freund« noch merklich verstärkt – eine rhetorische Geste ganz im Sinne Hofmannsthals; die Frage/Antwort-Klammer ist dagegen bei Strauss reduziert, denn »[und] was ist denn Musik?« findet nur mehr in dem »Musik ist eine heilige Kunst« eine Antwort, das nachfolgende, sachlich rekapitulierende, »Das ist Musik«, hätte im Sinne von Strauss vielleicht allzusehr den bereits zu hymnischen Höhen gelangten Strom der Musik unterbrochen und wird deshalb gestrichen. Ferner heißt nun bei Strauss die erste Zeile des ›Preisliedchens‹, wohl aus deklamatorisch/rhythmischen Gründen (Dreiergruppierung mit Triolen) von ihm verändert: »Musik | ist | *eine* heilige Kunst«.⁴²



Richard Strauss: Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzug nebst Vorspiel.
Studienpartitur (Richard-Strauss-Edition 6). Wien 1996, S. 82.

⁴² Strauss hat sich mit der Gestaltung dieser ›Nummer‹ intensiv beschäftigt, wie die Skizzenarbeit (Skizzenbuch im Archiv der Wiener Philharmoniker) erkennen lässt. – Im Text von »Capriccio« (Clemens Krauss/Richard Strauss) erinnert eine ähnliche Zeile in der als ›Fuge‹ angelegten Diskussion über ›Wort oder Ton‹ an die »Ariadne-Stelle«: »Musik ist eine erhabene Kunst!«.

Freilich führt der zugefügte unscheinbare unbestimmte Artikel ›eine‹, einmal abgesehen vom Rhythmus, zu einer nicht unwesentlichen Bedeutungsverschiebung: Handelt es sich in Hofmannsthals Fassung um einen Gleichsetzungsnominativ – Musik ist heilige Kunst schlechthin –, so bedeutet es nun: Musik ist eine heilige – also nicht etwa eine profane – Kunst, was eine wesentliche Änderung der Aussage bedeutet, und auch nicht mehr recht zu dem ›die heilige‹ der Schlußzeile: »und darum ist sie die heilige unter den Künsten!« passen will. Strauss' nachfolgendes Textanhängsel ›[...] die heilige Musik!‹ gibt poetisch gar keinen Sinn, es läßt sich nur kompositionstechnisch rechtfertigen, als Wortunterlage für ein kulminierendes Aufwärtsführen der Singstimme bis zum Spitzenton b" und für einen betonten Kadenzschluß ›Musik‹ (eben keine weibliche Endung wie bei Hofmannsthals Schlußzeile ›unter den Künsten‹).⁴³

Was hinter vielen äußerlich unscheinbaren, den Dichter aber nichtsdestoweniger irritierenden Divergenzen zwischen Textvorlage und komponiertem Text steht, ist, allgemeiner betrachtet, immer wieder einmal der stets latente Konflikt zwischen einem sprachlich eigenständig Geformten und andererseits spezifischen Kunstregeln der Musik, Kunstregeln, auf die Strauss zeitlebens eingeschworen war.⁴⁴

Im Nachhinein empfand Hofmannthal auch eine störende stilistische Divergenz zwischen seiner »Ariadne«-Dichtung und Strauss' Musik; wenn er im Voraus gewußt hätte, was bei Strauss daraus wird, hätte er die Dichtung ›größer‹ angelegt:

Manches war berechnet, spieluhrhaft vorbeizuklingen, und nun da es große wenn auch nicht laute Musikstücke geworden sind, hat der Text nicht den Gehalt u. die Tragkraft, es ist wie wenn man ein Vogelhaus mit seinen dünnen Stäbchen u. Drahtzierraten zu den Dimensionen eines von Menschen bewohnten Lusthauses vergrößerte, das ist nicht schön. Es hätte der

⁴³ In den italienischen Libretti des 18. Jahrhunderts war es die Regel, daß die Musiknummern nach vorausgehenden ›versi piano‹ mit einem ›verso tronco‹, also mit einer betonten Silbe schließen. Zur Bedeutung des ›verso tronco‹ für den musikalischen Satzbau bei Mozart siehe die aufschlußreichen Darlegungen in: Manfred Hermann Schmid, Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern. Tutzing 1994 [Mozartstudien Bd. 4].

⁴⁴ Es sind primär die Kunstregeln der neueren, insbesondere deutschen, instrumental determinierten Musiktradition und darüberhinaus die Errungenschaften eines Strauß'schen Personalstils; für das Opernschaffen von Claudio Monteverdi – um einmal ein sehr weit zurückliegendes Musikideal anzuführen – galten zweifellos andere, im wesentlichen dem Vokalen und damit Sprache und Dichtung näher verbundene Kompositionsweisen.

Musiker voraussehen müssen, daß er ein großes Menschen-lusthaus daraus zu machen nicht umhin können würde – dann hätte man das Projekt, den Bauplan ändern müssen, und alles wäre schöner geworden. Immerhin ist es ja so, daß man es wohl liebgewinnen kann.⁴⁵

Daß das im Musiktheater praktizierte Ineinander zweier eigenständiger Künste für den aus dem Vollen gestaltenden Dichter etwas Prekäres an sich hat, kommt im Briefwechsel von Hofmannsthal und Borchardt unbeschönigt zur Sprache. Borchardt:

Die äußerste Precarietät nicht sowol des Arbeitens für Musik, als für eine so entwickelte und anspruchsvolle Musik, ist mir an Ihren Andeutungen insoferne klar geworden, als es dem Dichter die Grenzen der Gestaltung, ja den Intensitätsgrad der Gestaltung in bedenklicher Weise einwärts verrückt, damit nur eben der Musik halbgestaltete dichterische Materie genug bleibe um sich daran vollzusaugen und zur Gestaltung an ihrem Teile, der auch wieder nur Teil ist beizusteuern.

Hofmannsthal dazu, sein Arbeiten für das Musiktheater verteidigend:

denn mich der musikdramatischen Form noch gelegentlich unter vollem Bewußtsein ihrer Precarietät, einmal oder ein anderesmal zu bedienen, liegt mir allerdings im Sinne; und ist das Theater, das moderne Theater, als Realität und als Idee, schon ein hinreichend precäres Instrument, so sehe ich nicht ein warum man mit Kunstverständ und Vorsicht [...] sich nicht sollte des noch precäreren freilich auch reizvoller Instrumentes, Theater plus Musik, bedienen und hiebei sein Gedicht, versteht man nur, um was der Handel geht, vor wesentlichen Verzerrungen und Verschüttungen doch retten und ihm zugleich einen langen Bestand und wahrhafte Popularität sichern können.⁴⁶

Es blieb jedoch nicht, jedenfalls nicht gegenüber Strauss, bei dieser negativen Einstellung: Später (Briefe von 1918 und 1923) bekundet Hofmannsthal bei dem dank der Neuen Bearbeitung nun konsolidierten und

⁴⁵ Brief an Franz Schalk vom 20. September [1916], also genau zwei Wochen vor der von Schalk geleiteten Premiere der »Ariadne«-Neubearbeitung in Wien; veröffentlicht in: Rudolf Hirsch, Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals, Nachträge und Register, Frankfurt a. M. 1998, S. 555. Schon früher (16. Mai 1916) hatte sich Hofmannsthal gegenüber dem mit ihm befreundeten Schalk – immer die »Ariadne« im Blick – geradezu fatalistisch über den Lebensweg eines Librettos geäußert; »Der Proceß der Entgeistigung von der Conception eines Stoffes zu seiner Gestaltung, von dieser zur Vertonung, von da zur Verkörperung auf der Bühne ist ein wahrhaft erschreckender.« (Ebd., S. 554).

⁴⁶ BW Borchardt, S. 83 und 87.

in vielen Aufführungen bewährten Werk seine hohe Meinung von dem gemeinsam Geschaffenen:

Alles in allem höre ich, immer aufs Neue, dies unser gemeinsames Werk von allen aufs Liebste. Hier allein sind Sie ganz mit mir, und hier – was geheimnisvoller ist – sind Sie auch ganz mit sich selber gegangen. Hier waren Sie einmal völlig frei von dem Gedanken an Wirkung. Das Zarteste und Eigenste ist Ihnen hier nicht zu einfach, zu gering erschienen.

Und:

An diesem gemeinsamen Werk hänge ich wirklich mit ganzer Seele. Ich weiß von diesem, von diesem mit Sicherheit, daß es noch lange nach uns leben wird.⁴⁷

Jeder Besucher einer »Ariadne«-Aufführung, der von dem Ideal des Musiktheaters als einem ebenbürtigen Miteinander und Ineinander von Dichtung, Musik und Bühne durchdrungen ist, und der entsprechend auch auf das Textelement eingestellt ist, wird es freilich mit der von Borchardt apostrophierten ›Prestaretät‹ zu tun bekommen, insofern das musikalische Geschehen so dominiert, das visuelle Element sich so in Szene setzt, daß er vom Text zwar einzelne Worte und Satzfragmente aufnehmen wird, aber trotz allem hofmannsthalschen ›der Musik vorgewaltet‹ doch nicht den vollen Zusammenhang der Dichtung, geschweige denn das Eigentlich-Poetische daran mitvollziehen kann.⁴⁸ Um dieses Defizit auszugleichen, dachte Hofmannsthal gelegentlich auch an die Möglichkeit, während der Aufführung im Textbuch mitlesen zu können;⁴⁹ ob aber bei dieser ›Notlösung‹ die Dichtung wirklich in einer künstlerisch adäquaten Weise zu ihrem Recht kommen könnte?

⁴⁷ BW Strauss (1964), S. 406 (16. Mai 1918) und S. 488 (27. Februar 1923); ähnlich auch S. 513 (14. Februar 1924).

⁴⁸ Schuld daran ist gewiß nicht nur die heutzutage meist zu wenig deutliche Aussprache der Sänger oder ein zu üppiger Orchesterklang, vielmehr zeigt sich generell, daß im Wettkampf von Wort, Musik und Bühne die Dichtung nun in der schwächsten Position steht, das stets latente Problem des ›Prima la musica e poi le parole‹, das Strauss dann auch in seinem »Capriccio« aufgreift, unausweichlich zum Vorschein kommt. Ähnliches gilt natürlich auch für den Liedvortrag, wenn der Hörer den Text höchstens punktuell aufnimmt, aber nicht als dichterische Einheit erfaßt.

⁴⁹ Brief (18. März 1912, SW XXIV Operndichtungen 2, S. 180) an Johannes Oertel vom Verlag Adolph Fürstner anlässlich des Textbuchdrucks: »[...] aber es hat die Ariadne [d. h. die Oper, nicht der vorangehende Molière] an erster Stelle und in größerer Schrift zu kommen (zum Mitlesen während der Oper)«. Später, für Aufführungen der »Ägyptischen Helena«,

Wenn bei »Ariadne auf Naxos« Dichtung, Musik und Szene nicht spontan – was der Idealfall vollkommenen Musiktheaters wäre – als integrale Einheit wahrgenommen werden können, ist man aufgerufen, sich vorab oder wenigstens im Nachhinein durch Lektüre des Textgebildes in aller Ruhe, ohne den Zeitzwang der voranschreitenden Musik und des Bühnengeschehens, dem ›Eigentlich-Poetischen‹ der Ariadne-Dichtung zuzuwenden.⁵⁰

Wer aber zunächst die zugehörige Musik von Strauss noch nicht im Ohr haben sollte, dürfte sicher äußerst gespannt auf sie sein, und es auf keinen Fall bei der Textlektüre belassen wollen, wie es Rudolf Borchardt im Falle der Rosenkavalier-Dichtung, fasziniert von der Eigenständigkeit des Textelements für hinreichend hielt:

Ich bringe es nicht einmal übers Herz zu sagen, daß ich die Musik vermisste, oder zum vollen Genusse gehört haben müßte – ich kenne auch die Musik der Lysistrata und der Vögel nicht und habe nie nach ihr verlangt [...] –⁵¹

Borchardt, falls er diese Bemerkung wirklich in vollem Ernst gemeint haben sollte, unterspielt, daß die Musik bei der Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Strauss nicht nur als ein zur Aufführung gehöriger Träger von Text und Bewegung diente, wie bei den angeführten Werken des Aristophanes und generell im Theater der Antike, vielmehr Existenzgrund des Ganzen war; was andererseits durchaus nicht heißen muß, daß die von vornehmerein feststehende Ausrichtung auf das musikalische Werk nicht auch Freiraum ließe für den Eigenwert von Hofmannsthals Wortschöpfung.

denkt Hofmannsthal an eine Viertel- oder gar Halbbeleuchtung des Saales, um die Dichtung mitlesen zu können: »Es ist nicht möglich, daß diese Oper sich durchsetzt, wenn niemand eine Ahnung hat, was die Leute zueinander sagen.« (BW Strauss [1978], S. 682 bzw. S. 684).

⁵⁰ Strauss vermerkt später einmal (BW Strauss [1978], S. 621f.), daß eine bloße Inhaltsangabe der Handlung, wie sie in den Programmheften üblich wurde, nicht das eigene Lesen des Textes ersetzen kann.

⁵¹ BW Borchardt, S. 46.