

GERNOT GRUBER  
OSWALD PANAGL  
Herausgeber

# Mythos – Metamorphosen – Metaphysik



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



WISSENSCHAFT UND KUNST

Herausgegeben von  
SABINE COELSCH-FOISNER  
DIMITER DAPHINOFF

Band 29





# Mythos – Metamorphosen – Metaphysik

Die Dialektik von Treue  
und Wandel im Opernschaffen  
von Richard Strauss  
und Hugo von Hofmannsthal

Herausgegeben von  
GERNOT GRUBER  
OSWALD PANAGL

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Erich Kirchner: *Euphrosyne · Thalia · Aglaia*, 2016  
Kleinskulptur, Privatbesitz

ISBN 978-3-8253-6618-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

## Inhalt

Zum Geleit	VII
GERNOT GRUBER Das ‚Allomatische‘ – von Richard Strauss komponiert?	1
HEINZ IRRGEHER Verwandelnde Erlösung – erlösende Verwandlung	17
HERWIG GOTTWALD Mythisches in Hofmannsthals Opern-Dichtungen? Eine theoretische Perspektive	25
OSWALD PANAGL „Bewundert viel und viel gescholten, Helena“. <i>Die Ägyptische Helena</i> – unterschätztes Meisterwerk oder missratenes Sorgenkind?	39
OLAF ENDERLEIN Auf dem Wege zur Oper <i>Die Frau ohne Schatten</i> Aspekte der Einflussnahme Hofmannsthals auf Werkgenese und Werkgestalt	57
ADRIAN KECH „... die größten Stücke Fleisch herausgerissen“? Zur Revision der Tempelszene im III. Akt der Hofmannsthal/Strauss- Oper <i>Die Frau ohne Schatten</i>	83
THOMAS HOCHRADNER <i>Josephs Legende</i> oder: Die Resistenz eines Sujets	113
MAURICE CHALES DE BEAULIEU „ <i>Primo le parole, poi la musica?</i> “ Strauss, Casti und das Metamelodrama	131

NORBERT CHRISTIAN WOLF Das Schillern des ‚Allomatischen‘. Zur Erklärungsbedürftigkeit von Hofmannsthals fragwürdigem Begriff	151
ALEXANDER WILFING Hermeneutik, Interpretation, Rezeption: <i>Friedenstag</i> von Richard Strauss – Ein nazistisches Bühnenstück?	167
SIMON HAASIS „Ist die Kunst heiter?“ Einige Reflexionen zu <i>Die Liebe der Danae</i>	189
LUTZ HOCHSTRAATE Theaterkunst	201
Kurzbiographien	205

## Zum Geleit

Man nennt sie oft und gern ein ideales, für einander bestimmtes Schöpferpaar – den Opernkomponisten Richard Strauss und seinen Librettisten Hugo von Hofmannsthal. Dieses Klischee trifft nur dann zu, wenn man darunter nicht die friktionsfreie ‚prästabilisierte‘ Harmonie zweier Persönlichkeiten versteht, sondern vor allem auf das gemeinsame Bühnenwerk blickt. Denn der feinsinnige alt-österreichische Dichter und der bisweilen grobianisch-unverblümete bajuwarische Musiker, hatten mitunter manchen ästhetischen Konflikt heftig ausgetragen, wie ihr Briefwechsel nur allzu deutlich belegt. Doch – in einem Wortspiel ausgedrückt – setzten sie sich bloß auseinander, um sich alsbald wieder zusammenzusetzen: Hofmannsthal war dann für den musikalischen Partner, den er häufig als verehrten Meister anredete, erneut sein lieber *Da Ponte* oder *Scribe*.

Die beiden Herausgeber dieses Bandes hatten im Vorfeld des ‚Strauss-Jahres‘ die Idee, in einem Symposium Leitlinien der Kooperation zwischen dem Dichter und dem Komponisten, dazu Konzepte, Verfahren und Prinzipien der jeweiligen kreativen Prozesse kritisch zu befragen, zu durchleuchten, zu gewichten. Aber auch Aspekte und Problemfelder einzelner Werke sollten neu erhellt werden, wobei den ‚schwierigen‘ Stücken der Vorrang für solche Fallstudien eingeräumt wurde.

Ein weiteres Ziel war es, ausgewiesene Spezialisten, auch und gerade der jüngeren Generation zu gewinnen, mit ihren bevorzugten Themen zu Wort kommen zu lassen. Eine gelegentliche Ausweitung des vorgegebenen Rahmens haben wir gerne akzeptiert, zumal im Spätwerk des Komponisten, nach dem Tod Hofmannsthals nicht selten frühere Motive und schöpferische Vorhaben aufgegriffen wurden und so im pointierten Doppelsinn darin ‚aufgehoben‘ sind. Dass einige der Referenten gleichsam aus der Werkstatt aktuell bearbeiteter Vorhaben berichteten, war für uns ebenso erfreulich wie die Bereitschaft anderer Kollegen, sich auf neues Terrain zu begeben und bislang eher pauschal und vor allem essayistisch abgehandelte Fragen methodisch stringenten und quellenkritischen Analysen zu unterziehen.



Der ursprüngliche Plan, die Ergebnisse des Kolloquiums noch im Jubiläumsjahr 2014 vorzulegen, ließ sich nicht verwirklichen. Die Vortragenden, aber auch die Veranstalter hatten vielfältigen anderen akademischen Verpflichtungen zu genügen, und die Qualität der schriftlichen Beiträge sollte unter dem grassierenden Zeitdruck aller Beteiligten nicht leiden.

Um die bereits skizzierte Zweiteilung des Programms aufzufächern, sei kurz auf die Zielsetzung der einzelnen Untersuchungen eingegangen. In Grundsatzartikeln setzen sich Norbert Christian Wolf und Gernot Gruber von verschiedenen Positionen aus mit dem prekären und viel diskutierten Begriff des Allomatischen und seiner möglichen musikalischen Lesart auseinander. Herwig Gottwald fundiert das Mythische in Hofmannsthals Operndichtungen aus theoretischem Blickwinkel. Unter den Aufsätzen zu einzelnen Stücken bildet das komplexe Zentralwerk der beiden Autoren *Die Frau ohne Schatten* einen Schwerpunkt, dem sich Olaf Enderlein und Adrian Kech jeweils in tiefschürfenden Studien widmen. Zwei andere Produkte der schöpferischen Zusammenarbeit sind eher an den Rändern der Rezeptionsästhetik situiert. Thomas Hochradner geht auf das Sujet und die Entstehungsgeschichte des ‚biblischen Balletts‘ *Josephs Legende* ein, während Oswald Panagl der *Ägyptischen Helena*, dem Sorgenkind des Künstlertandems, poetische Gerechtigkeit widerfahren lässt. Maurice Chales de Beaulieu geht in seinem Beitrag den Libretti von Giambattista Casti als Vorlagen für den dramaturgischen Typus des Metamelodrama im Vorspiel von *Ariadne auf Naxos* sowie im Handlungsgerüst von *Capriccio* nach. Mit Perspektiven des Spätwerks von Richard Strauss, das vielleicht noch stoffliche und ästhetische Spuren aus früheren Schaffensperioden aufweist, beschäftigen sich zwei junge Wiener Musikologen. Alexander Wilfing legt eine kritische Würdigung des umstrittenen Einakters *Friedenstag* vor; Simon Haasis stellt tiefschürfende Überlegungen zum Begriff des Heiteren am Beispiel von *Die Liebe der Danae* an. Zwei Texte mit anderem Zugang runden den Band ab: Heinz Irrgeher, Kenner und Liebhaber des Werks von Richard Strauss, betrachtet – vorwiegend am Beispiel von *Ariadne auf Naxos* – die Wechselbeziehung von Verwandlung und Erlösung. Der langjährige Intendant des Salzburger Landestheaters Lutz Hochstraate bezieht aus der Sicht des Theaterleiters und mit den Erfahrungen des Regisseurs zum Œuvre des Komponisten Stellung.

Das Programm des Symposions *Mythos – Metamorphosen – Metaphysik* hat sich in den Referaten bewährt und wurde von den Vortragenden mit variierender Gewichtung eingelöst. Dieses Motto soll daher auch den Titel geben, unter dem der vorliegende Band erscheint. Für die engagierte logistische und materielle

Unterstützung des Unternehmens sowie für die Aufnahme der Tagungsakten in ihre etablierte Buchreihe sei Frau Kollegin Sabine Coelsch-Foisner aufrichtig gedankt. Die Planung der Veranstaltung hatte die Kommission für Musikgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften freundlich unterstützt. Das Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen als Nachfolgeorganisation ist diesem Gremium bei der Dokumentation der Ergebnisse in Buchform dabei gefolgt. Stefan Niederreiter hat sich mit Sachverstand in den Gegenstand der Tagung eingearbeitet und die Publikation kenntnisreich und stets zuverlässig redaktionell betreut.

Für finanzielle Unterstützung, welche die Drucklegung dieses Bandes ermöglicht, sei der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg, der Österreichischen Forschungsgemeinschaft sowie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften aufrichtig gedankt.

Salzburg / Wien, März 2016

Gernot Gruber

Oswald Panagl



Gernot Gruber

## Das ‚Allomatische‘ – von Richard Strauss komponiert?

Das ‚Allomatische‘ ist ein Problem-Begriff für die literaturwissenschaftliche Hofmannsthal-Forschung. Dies verschärft sich noch, sobald man ihn von Hofmannsthal auf Richard Strauss und dessen Musik überträgt. Die Problematik beginnt bereits bei der dürftigen Quellenlage von nur wenigen, verstreuten und aphoristischen Notaten Hofmannsthals. Eine einhellige Interpretation von Seiten der Forschung ist so kaum zu erwarten.

Als Musikwissenschaftler möchte man sich an Judith Ryans Definition halten, nach der die allomatische Lösung bei Hofmannsthals literarischer Darstellung gespaltener Persönlichkeiten und Konfigurationen in der „gegenseitigen Verwandlung“ von Personen liege.<sup>1</sup> Die ja von Hofmannsthal selbst stammende Formel von der „gegenseitigen Verwandlung“ (in „Ad me ipsum“) sowie seine Bezeichnung der *Frau ohne Schatten* als „Triumph des Allomatischen“<sup>2</sup> könnten dann als Ansatz für einen Vergleich mit Strausens musikdramatischer Vorgangsweise dienen. Doch davor warnt die Kritik anderer Literaturwissenschaftler an Ryans und Manfred Papes<sup>3</sup> Begriffsbestimmung, besonders die durch Benjamin Bennett<sup>4</sup> und im vorliegenden Band noch radikaler durch Norbert Christian Wolf, der Hofmannsthals ‚Allomatisches‘ zu einem Feld von Begriffstrümmern dekonstruiert.

Eine Begriffslogik zu verfolgen, war Hofmannsthals Ziel offensichtlich nicht. Irgendwie blieb er an dem ungebräuchlichen Wort ‚allomatisch‘ hängen, das ihm in dem skurrilen Buch von Ferdinand Maack „Zweimal gestorben! Die Ge-

<sup>1</sup> Judith Ryan, „Die ‚allomatische Lösung‘: Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970), S. 189-207.

<sup>2</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. [10]: *Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*, hg. v. Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert (Aufzeichnungen) in Beratung mit Rudolf Hirsch (Frankfurt a.M.: Fischer, 1980), S. 603.

<sup>3</sup> Manfred Pape, „Area Catena Homeri. Die Rosenkreuzer-Quelle der ‚Allomatik‘ in Hofmannsthals *Andreas*“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1975), S. 680-93.

<sup>4</sup> Benjamin Bennett, *Hugo von Hofmannsthal. The theaters of consciousness* (Cambridge Studies in German, Cambridge/New York et al.: Cambridge University Press, 1988).

schichte eines Rosenkreuzers aus dem 18. Jahrhundert<sup>5</sup> zugefallen war, und verwendete es – aber wofür? Es scheint für ihn mehr Signalcharakter als eine bestimmte Bezeichnungsfunktion gehabt zu haben. Warum las er Maacks pansophische, parawissenschaftliche Erklärungen dessen, ‚was die Welt im Innersten zusammenhält‘? Ohne sich in Details der Hofmannsthal-Forschung einzumengen, sei doch auf die Faszination für eine Aura des Abseitigen von der Theosophie bis zum Okkultismus bei den Künstlern der Moderne vor dem 1. Weltkrieg hingewiesen. Auch bei Musikern der Zeit, so bei den Komponisten im Umkreis der Wiener Schule Arnold Schönbergs ist diese Faszination zu finden. Theodor W. Adorno war es später peinlich, bei Alban Berg solch eine „wunderliche Mystik“ feststellen zu müssen, die er folglich bei seinen Berg-Interpretationen beiseiteschob, und denen erst Wolfgang Gratzer näher nachging.<sup>6</sup> Doch bloß ein Ausrutscher ins Abseitige waren Hofmannsthals Hinweise auf ‚Allo-matisches‘ in *Andreas*, in *Ariadne auf Naxos* und *Frau ohne Schatten* nicht, sie wollen ein Signal geben: in einen psychischen Raum hinein, den ein Künstler als Handlungsraum zu gestalten sucht, aber nicht in wissenschaftlicher Methodik, quasi sich rechtfertigend, bestimmen muss. Von seiner Gymnasialzeit her war Hofmannsthal der griechische Wortsinn von ‚allos‘ (der Andere) bestens vertraut. Was er damit bei seinen Notaten dazu assoziiert haben mag, bleibe dahingestellt. Wir haben ja nur die Texte seiner Werke. Und zu reduzieren sind diese auf intentionale Äußerungen des Autors sicher nicht (wovor Peter Szondi wiederholt warnte). Aber beziehungslos stehen Intention und Werk in dem Dazwischen des Schaffensprozesses auch nicht zueinander. Um sich nicht in den literarischen Komplexitäten dieses Dazwischen zu verheddern, sei ein Blendenwechsel zur musikalischen Sachlage vollzogen.

Ein im weiten Sinne ‚allomatisches‘ Wesen hat die Kunstmusik freilich seit Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit an sich, sei es als klanglich intensivierende Weitung eines vorgegebenen ‚cantus‘ oder später in einer bewussten, strukturellen wie zunehmend auch semantischen Bezugnahme eines ‚cantus‘ zu einem ihm entgegen gestellten ‚contrapunctus‘. Sicherlich wäre es nicht ohne Reiz zu versuchen, solch musikalische Merkmale mit dem erwähnten Begriff der „gegenseitigen Verwandlung“ versuchsweise in Beziehung zu bringen. Doch begäbe man sich dann auf eine abstrakt spekulative Ebene. Konkret beruht die Opernkomposition von Richard Strauss auf Traditionen vor allem deutscher Musikdramatik. Pointiert gesagt, besteht sie aus Modellen einerseits einer hypotaktischen Anlage, wie in Mozarts Finali seiner da Ponte-Opern, andererseits einer „Kunst des Übergangs“, wie in Wagners *Tristan und Isolde*, allgemeiner auf den Handlungsverlauf hin bedacht, in der Weitung eines bestimmten Affekt-

<sup>5</sup> Leipzig: Heims, 1912. Ausführliche kritische Kommentare zu diesem Buch gibt Norbert Christian Wolf in seinem vorliegenden Beitrag.

<sup>6</sup> Wolfgang Gratzer, *Zur ‚wunderlichen Mystik‘ Alban Bergs: eine Studie* (Wien: Böhlau, 1993).

Zustandes, wie in barocken da capo-Arien, und in einer theatralischen Schärfung von konfliktuösen Konfrontationen. Realiter ist bei Strauss eine je spezifische Mischung und Disposition dieser Modelle zu erwarten.

Wie sehr sich Strauss, noch unabhängig vom späteren Gedankenaustausch mit Hofmannsthal, mit der Wagnerschen Musikdramatik auseinandersetzte, zeigen Gestaltungen von extremen Konflikt-Konstellationen, die irgendeine Art von Lösung erzwingen. Ein bekanntes Vorbild gibt die 5. Szene des 1. Aufzugs von *Tristan und Isolde*. Die tief ambivalenten Empfindungen der beiden Protagonisten füreinander werden in einem Erinnern der Geschichte ihrer Begegnungen verschärft, Isolde sucht die Entscheidung in einem „Sühnetrank“. Der aufgewühlte Affektverlauf von einer auch aus Tristan hervorbrechenden Todesbereitschaft in „Tristans Ehre – höchste Treu!“ bis zum Chor „Heil! König Marke Heil!“ gestaltet Wagner mit extremen dynamischen, klangfarblichen und motivisch-gestischen Kontrasten. Doch die zentrale Phase des – freilich aufgrund der Vertauschung der Tränke – sich von der Todesbereitschaft zur Liebe befreienden inneren Wandels Tristans und Isoldes komponiert Wagner in extremer musikalischer Zurücknahme als einen musikalisch gedehnten Moment der Stille und des Innehaltens in Pausen, die umso mehr die Aufmerksamkeit des Hörers auf ein für sich stehendes Motiv lenken, das bereits seit dem Anfang des „Vorspiels“ semantisch aufgeladen wurde. In Straussens *Salome* (nach Oscar Wilde) spannt sich der Konflikt zwischen dem asketischen Propheten Jochanaan und Salome, dem „phallischen Weib“ par excellence bis hin zu ihrem Kuss des abgeschlagenen Hauptes Jochanaans an.<sup>7</sup> In Salomes Schlussgesang greift Strauss zu einer ähnlichen Vorgangsweise wie Wagner. Nach einer Steigerung mit extremen dynamischen und klangfarblichen Mitteln führt Strauss zu einer Phase der Zurücknahme bzw. Vereinzeln eines letzten emphatischen Ausbruchs: „Ich habe ihn geküsst deinen Mund“. In einem Moment der Stille in bedeutsamer Musik und szenischer Beleuchtung (Mondlicht) ereignet sich der Umbruch zu Herodes' Befehl: „Man töte dieses Weib!“.

Konfrontationen, die zu einem Wandel bei den Protagonisten führen, werden in der Regel von einem Ereignis im Inneren begleitet, dessen Essenz sich kaum in Worten, sondern in Musik und szenischen Gesten für ein Publikum nachvollziehbar artikulieren lässt. Nur diese Medien können Phasen der Stille und des Schweigens in bedeutsamer Weise beleben. So wie es in *Tristan und Isolde* geschieht. Auch für Strauss wurde diese Vorgangsweise seit der *Salome* zum Prinzip, entscheidende Momente eines Sich-Wandelns in musikalischer Zurücknahme zu gestalten, sie von emphatischen Exaltationen davor und danach abzu-

<sup>7</sup> Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, deutsch von Horst Günther (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982), S. 213.

heben und damit die Aufmerksamkeit verstärkt auf sie und ihren Gehalt zu lenken.

In Betracht kommen die Opern von *Elektra* bis *Arabella*, die aus der Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal hervorgegangen sind. Für unsere Perspektive sind besonders die zentralen Frauengestalten mit ihren unterschiedlich ausgerichteten Konflikt-Beziehungen zu anderen Rollen von Interesse. Zunächst sei die Dramaturgie dieser Werke allgemein charakterisiert.

Die Elektra Hofmannsthals (nach Sophokles) ist, ähnlich wie zuvor die Salome Straussens, eine Frau, die mit Unbedingtheit ein gefasstes Ziel verfolgt und auch erreicht – aber im Grunde nicht gesprächsfähig ist. Ihre konfliktuösen Dialoge mit ihrer Mutter Klytämnestra und mit ihrer liebevollen Schwester Chrysothemis führen zu keinem Wandel, sie verhärten Elektra nur in ihrer Haltung.

In der nächsten gemeinsamen Oper sind weder der „Rosenkavalier“ Graf Octavian noch der Baron Ochs von Lerchenau, nach dem Hofmannsthal sein Libretto zunächst betiteln wollte, diejenigen, die die entscheidenden Handlungsimpulse setzen. Dies ist vielmehr die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg. Sie zieht die Fäden der Handlung, wählt ihren viel jüngeren Liebhaber als Rosenkavalier aus und als sich Bedrohliches in einem gesellschaftlichen Wirrwarr aufschauelt, gelingt es der Marschallin eine Blamage für die Herren Ochs von Lerchenau und von Faninal sowie eine Enttäuschung beim jungen Paar abzuwenden und alles zu einem versöhnlichen Ende in Verzicht und Liebe zu führen. Doch die Ursache ihres Handelns liegt in der Fähigkeit, Distanz zu sich selbst und ihrer Lebenssituation zu nehmen. Der innere Wandel vollzieht sich gegen Ende des I. Aufzugs in ihren, ein Publikum stets berührenden Reflexionen zur „Zeit“. Sie sieht sich liebevoll selbstironisch zunächst als junges Mädchen, dann als alte Frau, und erkennt letztlich, dass es auf das „Wie“ im Umgang mit der menschlichen Vergänglichkeit ankommt. „Allomatisch“ als „gegenseitige Verwandlung“ ist dieser Vorgang aber nicht. Das sich aufeinander einlassende Gegenübertreten ereignet sich innerhalb einer Persönlichkeit, und deren souveränes Handeln danach „verwandelt“ freilich auch andere. Doch die Zielstrebigkeit in diesem Hauptfaden der Handlung wird kontrapunktiert durch ein buntes Gesellschaftsbild, auch mit diversen Auftritten von Personen vor allem beim Lever der Fürstin, die nichts mit dem Handlungsfaden zu tun haben. In diesem atmosphärischen Bilderreigen sind neben dem offiziellen Akt der Überreichung der silbernen Rose im II. Aufzug auch zwei längere und bis ins Unsinnige überdrehte Phasen enthalten, die beide mit Ochs von Lerchenau zu tun haben: sein Techtelmechtel mit dem „Mariandl“ unter Erzählungen von anderen Erfolgen bei Stubenmädchen im I. Aufzug und seinem versuchten, doch vergeblichen Hinterstüberl-Abenteuer im III. Aufzug. Diese Phasen gewinnen jeweils ein zeiträumliches Eigenleben, gleichsam neben der Handlung.

In der *Ariadne auf Naxos* ist es Intention, eine ernste Handlung und überdreht Heiteres so ineinander zu schieben, dass sich aus Unvereinbarem Wechselbezüge ergeben. Von vornherein und in einer 1. Fassung ging es um ein Gegeneinander von klassischer französischer Komödie und der etwas späteren italienischen Operntradition, alles in deutscher Sprache und in einem, bei allen zitathaften Annäherungen, doch anachronistischen Musikstil. In der zweiten Fassung wurde die Molière-Komödie auf einen musikalisierten Einstieg in das Opernkonglomerat reduziert, dafür das Ineinander von opera seria und heiterem Intermezzo intensiviert. Damit weitet sich der Horizont auf die offene Frage hin, wie sehr sich das ‚Allomatische‘ zwischen Ariadne und Bacchus oder auch unter Einbezug Zerbinettas oder überhaupt aus dem Konflikt der Theatergenres heraus ereignet.

Doch auch bei Hofmannsthals Wort vom „Triumph des Allomatischen“ in der *Frau ohne Schatten* bleibt für den Rezipienten offen, ob sich die „gegenseitige Verwandlung“ nur zwischen Kaiserin und Kaiser, Färberin und Färber oder gerade im Bezug der sozial unterschiedenen Paare zueinander vollzieht. Eindeutig wird als Zuspitzung der Handlung nur, der „Triumph“ einer Empathie für Mitmenschen ereignet sich in einer Person, der „Frau (noch) ohne Schatten“ in einer für sie und andere erlösenden Weise als Moment der Selbstüberwindung. Das erinnert an die Marschallin im *Rosenkavalier*. Der Unterschied zwischen diesen beiden Protagonistinnen liegt in der dramaturgischen Zeitgestaltung: die distanzierende Einsicht der Marschallin äußert sich schrittweise in ihrem Handeln, das sich auf andere Personen „verwandelnd“ auswirkt – in der Kaiserin der *Frau ohne Schatten* ereignet sich explosionsartig im „Ich will nicht!“ die Erlösung für sie und die anderen, plötzlich ist alles anders. Es liegt auf der Hand, dass dieser dramaturgische Unterschied Folgen für eine Gestaltung im Medium der Zeitkunst Musik mit sich bringt.

Noch kurz sei auf die beiden letzten Opern in der Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Strauss hingewiesen. Das Bespiegeln und Ineinandergleiten von Handlungselementen, das letztlich doch zu einer „gegenseitigen Verwandlung“ führt, so wie es in der *Ariadne auf Naxos* vorgegeben ist, hat Hofmannsthal in der *ägyptischen Helena* mit noch feinsinnigeren Anspielungen auf eine Ebene gehoben, deren Akzent sich von Theatertraditionen in antike Mythologie hinüberbewegt.<sup>8</sup> Die schöne Helena als Auslöserin des trojanischen Krieges erscheint nach dessen Ende für eine wieder zu erlangenden Beziehung zu ihrem Ehemann Menelas schwer belastet zu sein. Einleuchtender Weise griff Hofmannsthal (wie er in seinem Essay zum Libretto betonte) zu einer grundlegenden Antinomie zwischen abendländischer Gesetzestreue und morgenländischer „Stärke“ des Dämonischen. Als bildlich-ideelle Verdeutlichung der inneren An-

<sup>8</sup> Siehe dazu den Beitrag von Oswald Panagl im vorliegenden Band.



tinomie, in der sich Helena befinden musste, schuf Hofmannsthal das Eidolon einer „ägyptischen Helena“, das der realen Person gegenübertritt. So stehen die ägyptische Helena für das Dämonische und Menelas für Ehe und Recht. Nach allem literarischen Raffinement mit Zaubereien und Täuschungen führt die Handlung letztendlich zu so etwas wie einer mythischen Realität, zur Versöhnung von Menelas und Helena in Angesicht ihrer Tochter Hermione. Wie Eva-Maria Axt betont, erfolge schlussendlich „die Versöhnung dieser Antinomie ... durch allomatische Verwandlung, das heißt durch Selbstaufgabe und Selbstgewinn“.<sup>9</sup> Ob dieses Geschehen, gerade in Hinblick auf Straussens Komposition als „allomatische Verwandlung“ zu verstehen ist oder der abschließende Lobpreis der Ehe schlicht zur Operntradition eines *lieto fine* umschwenkt, bleibe noch dahingestellt.

Die im Wien des 19. Jahrhunderts zur Zeit der Walzer- und Operettenseligkeit spielende lyrische Komödie *Arabella* greift eine im *Rosenkavalier* bereits verwirklichte Idee auf, ein gezielt buntes Gesellschaftsbild mit einer ernsthaften Entwicklung bei Protagonisten, in diesem Fall bei Arabella und Mandryka, zu konfrontieren. Zunächst war Arabella als lebenslustiges, eher oberflächliches Mädchen der guten Gesellschaft gezeichnet, doch in der 1929, kurz vor seinem Tod, von Hofmannsthal erstellten Neufassung des Stückes erscheint eine Arabella, die von vornherein als eine in sich gefasste junge Dame auftritt. Die erwachende Liebe zweier reifer Menschen verschärft das beziehungslos bleibende Nebeneinander dieses Paares zum Gesellschaftsleben um sie herum, aber nimmt der Handlung vor allem im II. und III. Akt eine innere Spannung zu einer Lösung hin und damit auch die Voraussetzung für eine allomatische Verwandlung.

Die Vorgänge an inneren Verwandlungen in diesen Opern lassen sich, vom Libretto her gesehen, in etwa so zusammenfassend charakterisieren: Ein Wertebewusstsein, das zur Einsicht führt, was in einer gegebenen Situation gut ist und was nicht geht, lässt die Marschallin, Arabella und Mandryka, vielleicht auch Helena und Menelas entsprechend handeln. Als „gegenseitige Verwandlung“ ist zunächst einfach eine hervorbrechende Liebe als Zauber des Sich-Findens im Gegenüber zu verstehen, so wirklich spontan bei Sophie und Octavian, schon eher vorgeprägt bei Arabella und Mandryka. Sehr viel komplexer sind die Konstellationen in *Ariadne auf Naxos*, *Frau ohne Schatten* und *ägyptischer Helena*.

Nun sei die Perspektive etwas näher auf die musikalische Gestaltung dieser Dramaturgie gelenkt, zunächst auf die in *Elektra*. Ähnlich wie in *Salome* führt die irritierende Spannung zwischen den Personen, die durch die ganze Oper hindurch läuft, zu einer Kulmination der inneren Erregung der Protagonistin. Der

<sup>9</sup> Als „Kommentar“ in ihrem einschlägigen Artikel zu Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, (München, Piper, Bd. 6), S. 115.

letztlich verstörende Schluss setzt keine Lösung im Sinne einer allomatistischen Verwandlung, sondern bringt ein Ende dieses sich immer weiter steigenden Erregungszustands im abrupten Tod Elektras.

Die von Strauss eingesetzten kompositorischen Mittel für die letzte Szenenpassage sind: ein motivischer Rahmen, der Anfang und Ende verbindet – ein durchziehender kontrastierender Wechsel zwischen Chor und Solisten in längeren Phasen und im Detail zwischen Elektra und Chrysothemis – darin ein Steigerungsverlauf, der sich immer mehr einzig auf Elektra zentriert – die tonalen Sphären pendeln zwischen C und E. Den Rahmen bildet das Agamemnon-Motiv in ff, das schon am Anfang der Oper erklang, nun reicht der Bogen in ff und c-moll von Orests Mord an Aegisth bis zum Tod Elektras. Dem nach Hilfe rufenden Aegisth schleudert Elektra ihren Racheruf „Agamemnon hört dich!“ entgegen (Z. 216a). Nach Aegisths Tod entspinnt sich der kontrastreiche Wechsel zwischen den Jubelrufen aus Haus und Höfen im Hintergrund und der Wechselrede zwischen Chrysothemis und Elektra im Vordergrund. Musikalisch ist dieser Verlauf getragen von extremen, vor allem dynamischen und tonalen Kontrasten, die zuletzt gleichsam für sich stehen bleiben. Chrysothemis versucht beharrlich Elektra in den Jubel einzubinden, Elektra verweigert sich, sieht sich im Zentrum des Geschehens. Dies läuft in Phasen ab. In einer ersten verweist Elektra auf die Frage der Chrysothemis „So hörst du denn nicht?“ nachdrücklich auf ihre innere Musik und antwortet „Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir“ und später (Z. 236a) „Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringenden“. Die lange Wechselrede der Schwestern führt immer mehr zu einem Kontrast zwischen kantabler Lyrik bei Chrysothemis’ Preis der Liebe und der starr-begeisterten Reaktion Elektras: „Seht Ihr das Licht, das von mir ausgeht“ bis hin zum schroff ablehnenden und in seinem Bezug (auf Agamemnon?) rätselhaften „Ai! Liebe tötet, aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nicht gekannt!“. Danach beginnt – sozusagen als pantomimische Äußerung ihrer „inneren Musik“ – Elektra zu tanzen, sie fühlt sich als Anführerin des Jubels, zuletzt allein dem Jubel hingegen – „schweigen und tanzen“ – und bricht zusammen. Auch die Klänge erstarren in ff und pp-Wechsel, allein das Agamemnon-Motiv in c-moll bleibt semantisch zuordenbar – doch die Oper endet in rätselhafter bzw. doppelbödigter Weise mit grellen C-Dur-Schlägen.

Für den Komponisten ist die dramaturgische Konstellation im *Rosenkavalier* deutlich anders als in *Elektra* oder *Salome* zuvor. Während in diesen beiden Opern eine sich steigernde Entwicklung auf den Schluss hin musikalisch zu gestalten war, stehen sich im *Rosenkavalier* zwei gegensätzliche Sphären gegenüber: auf der einen Seite eine Reihe bunter Szenen voll gesellschaftlicher Aufregungen und Turbulenzen, auf der anderen Seite Phasen der Verinnerlichung. Für die jeweilige musikalische Topik bietet, zumindest als Ansatz, die Operntradition Material. Eine in sich ruhende Kantabilität trägt die Sphäre der Verinnerlichung, Musik wird hier zum zentralen Ausdruck personaler Empfindungen,

besonders markant bei den beiden Duetten Sophie/Octavian im II. und III. Aufzug. Bei den szenischen Turbulenzen wird die Musik zum illustrativen Reizfaktor, mit reicher Vielfalt der Strauss eigenen orchestralen wie vokalen Klangkombinatorik. Einen roten Faden zieht Strauss durch diese Sphäre mit Walzerklängen, einem eigentlich in Relation zum Sujet der Handlung anachronistischen Musikidiom, das sich gerade aufgrund dieser latenten Diskrepanz zu einer großen Beweglichkeit im Raum potentieller semantischer Anspielungen eignet.

Wo aber äußert sich in all dem Allomatisches? In seinem Wesen unverändert bleibt unter den Protagonisten allein Octavian, wenngleich er mit seiner knabenhaften erotischen Ausstrahlung andere verwandelt: zunächst die viel ältere Marschallin, dann die sehr junge Sophie. Das Androgyne der Hosenrolle äußert sich spielerisch-ironisierend in des Ochs von Lerchenaus Faible für das „Mariandl“ in Octavian. Ein geläufigerer und auch treffenderer Begriff als der der Allomatik ist der der Liebe, die die beiden so unterschiedlichen Frauen für den noblen jungen Mann empfinden, und er in so unterschiedlichen Situationen für sie. Ob er über das Schlussduett hinaus Sophie die Treue hält, bezweifelte auch Hofmannsthal<sup>10</sup> – Strauss in seiner Musik offenkundig nicht.

So bleibt nur die Marschallin, die tatsächlich einen inneren Wandel vollzieht (siehe Ms. S. 3). Die dramaturgische Anlage ihres Weges zur Selbstbetrachtung im 1. Aufzug hat als geläufiges Muster ein emotional aufgeladenes Gegeneinander zu anderen Protagonisten, aus dem das eigene, sich gegenüber den anderen distanzierende Innehalten hervorgeht und sich zentral in Musik, in schlichter Kantabilität oder in, paradox gesagt, ‚komponierter Stille‘ äußert. Nach all den Turbulenzen und dem Abgang des Ochs von Lerchenau löst sich die Marschallin von ihrem Ärger über den „aufgeblasnen, schlechten Kerl“ durch die distanzierende Einsicht „s’ist doch der Lauf der Welt“. Genau da fügte Strauss eine „heiter bewegte“ Instrumentalmusik ein, eine schlichte achttaktige Periode in F-Dur, wiederholt sie variiert. Dieses Umblenden durch Musik löst der Marschallin’ Erinnern über sich als junges Mädchen aus. Das Erinnern gerät mehr und mehr in ein Nachdenken. Strauss komponiert das so, dass er das heiter suchende Sich-Erinnern durch einen variierenden Abspaltvorgang des F-Dur-Motivs illustriert. Aber das Nachdenken über die Ich-Spaltung zwischen dem Spiegel realen Lebensverlaufs und dem „geheimen“ Blick darauf taucht Strauss musikalisch hinab bis hin zu Momenten metrischen Stillstands in einer ‚erklingenden Stille‘, aus der heraus dann die Einsicht der Marschallin in diese gedoppelte Konstellation zum Handlungsimpuls führt: „Und in dem ‚Wie‘, da liegt der ganze Unterschied“. Die zweite Phase bildet ein Duett zwischen Marschallin und Octavian. Auch sie beginnt aufgewühlt, nun zwischen dem stürmischen

<sup>10</sup> In „Ungeschriebenes Nachwort zum *Rosenkavalier*“ (1911), in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, (Frankfurt a. Main, 1986, Bd. 23), S. 547.

Liebhaber Octavian und der von ihrem Nachdenken davor noch irritierten Marschallin. Langsam beruhigt sich der musikalische Verlauf zu einem fließenden 6/8tel-Takt, die Emotion der Marschallin zu einer sich aufheiternden Gelassenheit. In dieser Befindlichkeit gerät die Marschallin, parallel zur ersten Phase und ähnlich musikalisch gestaltet, zu einem Blick in die Abgründe des Begriffes „Zeit“. Das Duett schließt mit einem versöhnlichen Auseinandergehen, dem ein turbulenter Aktschluss folgt, in dessen Auslaufen hinein der beiläufige Auftritt des „kleinen Negers“ fällt, ähnlich wie dann am Schluss des III. Aufzugs. So werfen diese pittoresken Beiläufigkeiten, gerade auch musikalisch, ein ironisch-spielerisches Licht zurück auf die Theatralik des Geschehens davor – und geben der Marschallin in ihrer heiter gelassenen Sicht von der Welt Recht.

Der wohl komplexeste Gegenstand in Hinblick auf die Titelfrage nach dem Alломatischen ist *Ariadne auf Naxos*. Wie erwähnt (Ms. S. 3) öffnet bereits das In- und Gegeneinander von ernstem und heiterem Operngenre den Deutungsraum für die Autoren wie für die Rezipienten. Gerade in diesem Fall wird die Musikalisierung zu einer wichtigen Funktion für das Erzeugen einer spezifischen Atmosphäre, aus der heraus „Verwandlung“ sich zu ereignen vermag. Und zwar nicht nur die des „seria“-Protagonisten-Paares, sondern des Geschehens insgesamt: als zeit-räumliches Gebilde, als ersehnte Imagination, die alle Personen auf der Bühne umschließt, und entsprechend auf das Publikum wirkt.

Ein Mittel dazu, das der Dichter dem Komponisten in die Hand spielt, ist die starke Präsenz und damit Aufwertung der drei Nymphen Najade, Dryade und Echo, die man von vornherein als Milieu schmückende Staffage der Handlung erwartet. So werden sie auch (in der 2. Fassung) schon am Beginn der eigentlichen Oper, nach der Ouvertüre, eingeführt. Eine besondere Funktion erhalten sie in der großen, abschließenden III. Szene. Einerseits umhüllt ihr Gesang „Töne, töne Stimme“ das zentrale Geschehen der inneren Verwandlung von Ariadne und Bacchus bis hin zur Schlussapotheose in schlicht-homophonen, kantablen Liedstrophen, die dreimal bogenartig (in Des-, B- und wieder Des-Dur) erklingen. Andererseits bringen sie als Überraschungsmoment zu Beginn der III. Szene einen Impuls zu einer Dynamisierung der Handlung, die bis zum Schluss durchhält. Die drei Nymphen erzeugen in ihrem Wechselgesang eine raffinierte und für den Rezipienten im Verlauf nicht auflösbare Verschlungenheit von Erzählung der Vorgeschichte des so plötzlich in die Handlung tretenden Bacchus mit ihrer spontanen Erregtheit über das aktuelle Geschehen: Bacchus nähert sich Ariadnes Insel, aber die Nymphen erzählen dies und die Geschichte des Bacchus von seiner Geburt an in einer Weise, als ob all dies eben jetzt geschehe. Die Fähigkeit des Singens/der Musik zur Unmittelbarkeit und zu einer erklingenden ‚Verwandlung‘ der Realität vergegenwärtigt das Erzählte, so dass für die Rezipienten die Illusion einer eben unmittelbaren Teilnahme entsteht.

In dieser ebenso schillernden wie stabilisierenden Doppelfunktion der Nymphen als Rahmen ereignet sich die Begegnung von Ariadne und Bacchus. Beide su-

chen zunächst im anderen denjenigen, den sie zuvor erwartet haben: Bacchus sehr emphatisch Circe („Circe, Circe, kannst du mich hören?“), Ariadne ihren Gatten Theseus und dann den Todesboten („O Todesbote! Süß ist deine Stimme!“). Letztlich erkennen sie den anderen als den, der er ist. Sie sprechen einander aber nie mit Namen an.

Für die Gestaltung des Weges dorthin verwendet Strauss die üblichen Mittel einer Kontrast-Steigerung, subtiler ist eine dazu parallele tonal zielstrebige Entwicklung.<sup>11</sup> Sie führt bis hin zur Schlussapotheose eines Liebesduetts, eines Aufbruch zu einem „neuen Leben“ in Gemeinsamkeit. Was sich auf dem Weg dorthin ereignet, ist „Verwandlung“. Alle reden von ihr, sehr viel und intensiv auch Zerbinetta, vor allem in ihrer großen Arie vor Beginn der III. Szene. Was Ariadne und Bacchus nun widerfährt, erscheint als Parallelität zu Zerbinettas Lebensprinzip, sich zu wandeln, für Neues/einen neuen Liebhaber offen zu sein: „Als ein Gott kam jeder gegangen“. Ariadne bleibt lange erstarrt in ihrer Trauer – dann kommt „ein Gott“.

In höchster Emphase singen Ariadne und Bacchus zuletzt von ihrer „Verwandlung“/von einem „Hinüber“. Bacchus bekennt: „Nun bin ich ein anderer, als ich war“, und Ariadne will „nicht verloren sein“, „bei dir laß Ariadne sein“. Unmittelbar vor diesem Abschluss ihres Duetts treten noch einmal und nacheinander zunächst die drei Nymphen und zuletzt Zerbinetta auf. Während sich, laut Regieanweisung, ein Baldachin über die Liebenden zu senken beginnt, singen die Nymphen einmal mehr ihr „Uns entzücken solche Lieder!“, nicht von wirklichen Ereignissen, nein von „Liedern“ schwärmen sie. Und bei Ariadnes „Laß meine Schmerzen nicht verloren sein“ tritt noch einmal Zerbinetta kurz aus der Kulisse. „Leise und diskret“, aber dabei sich selbst und das Geschehen um Ariadne und Bacchus ironisierend resümiert sie: „Kommt der neue Gott gegangen, hingegeben sind wir stumm, stumm. –“ und verschwindet aus dem apothetischen Schluss der Oper.

Ist das Hofmannsthals „allomatische Lösung“? Strauss wollte die Apotheose des Paares Ariadne-Bacchus musikalisch bekräftigen. Doch Hofmannsthal bestand auf ein Wiederauftreten Zerbinettas und er hat auch der Nymphen Singen von „Liedern“ zu vertreten. Ähnlich wie im *Rosenkavalier* durch den durch die Szene dribbelnden „kleinen Neger“ bleibt auch hier etwas offen zwischen einer, von Ariadne und Bacchus vollzogenen, Verwandlung als „allomatischer Lösung“ und Zerbinettas Lebensprinzip, stets für ein Erlebnis mit einem „neuen Gott“ empfänglich zu sein. Bleibt Ariadne die Ariadne? Wird Bacchus „ein anderer“? Ist all das Geschehene eine lösende Entscheidung für das ‚irdische Leben‘?

<sup>11</sup> Dem geht Adrian Kech in seiner Dissertation (Promotion 2013) näher nach. Druckfassung: *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss*, München 2015.

Zumindest einen leisen Zweifel daran wird ein Rezipient über all die Opernephase eines „lieto fine“ hinaus mitnehmen.

Gar viel anders als in *Ariadne auf Naxos* ist das Changieren zwischen der Opern-Konvention eines „lieto fine“ und der Darstellung einer allomatischen Verwandlung bei der *Frau ohne Schatten* im Prinzip nicht. Freilich ist die Rollen-Disposition eine völlig andere, und erst in der *Frau ohne Schatten* erhält eine soziale Komponente in der Handlung eine wichtige Funktion. Gerade in dieser Verquickung des inneren Vorgangs einer sich wandelnden Liebe bei beiden Paaren mit einer die soziale Diskrepanz überwindenden Empathie speziell bei der Kaiserin bringen Hofmannsthal und Strauss eine neuartige Vorstellung von „Moderne“, wie sie sie beginnend mit dem *Rosenkavalier* verfolgten, und damit auch des ‚Allomatischen‘ zu einer umfassenden Erscheinung wie in keinem anderen Stück. Auf den Punkt gebracht, kulminiert diese Entwicklung in der Kaiserin Ausruf: „Ich will nicht!“.

Die musikalisch-theatralische Gestaltung und deren Schaffensgeschichte hat Adrian Kech eingehend untersucht und in seinem Referat resümiert.<sup>12</sup> Offensichtlich hatte Strauss eine zunächst eher arienhafte Version skizziert, doch dann auf Anraten Hofmannsthals durch eine melodramatische Passage ersetzt. Über diese Lösung ist in der Forschung schon viel diskutiert worden. Weder Strauss noch Hofmannsthal waren damit auf Dauer zufrieden. Die Opernpraxis hat ein hartes Urteil darüber gefällt, denn das Melodram wird meist radikal gekürzt. So ist ausgerechnet der „geistige Kern des ganzen Stückes“ (Hofmannsthal, Anfang April 1915) in dieser als „Hauptwerk“ konzipierten Oper (Hofmannsthal, 5. März 1913) zum unüberwindlichen Problemfall geworden. Die für unser Thema interessante Frage ist, ob die nun in der Partitur vorliegende Lösung eine ist, die beide Autoren als einen Kompromiss anstrebten, oder ob Strauss über die Vorstellungen von Hofmannsthal hinwegkomponierte. Wie wir wissen, wollte Hofmannsthal im III. Akt die Sprache reduziert halten und Raum für etwas Außerordentliches und Atmosphärisches in der Musik schaffen. Abgesehen vom Melodram, das Strauss noch der romantischen Operntradition entsprechend als Mittel zur Darstellung des Duster-Geheimnisvollen und Drohenden einsetzte, war er im Sinne Hofmannsthals durchaus bemüht, nach der Kaiserin innerem Wandel des „Ich will nicht!“ im befreienden und versöhnenden Finale eine von der bisherigen Handlung abgehobene Atmosphäre zum Erklingen zu bringen.

Seine kompositorische Vorgangsweise sei kurz skizziert: Strauss hält sich an Bildliches, an markante Veränderungen im szenischen Ablauf, wie sie die Regieanweisungen vorgeben. Als der versteinerte Thron mit dem erstarrten Kaiser in einer erhellten Nische deutlich sichtbar wird, beginnen der Kaiserin melo-

<sup>12</sup> Siehe auch Anm. S. 11.