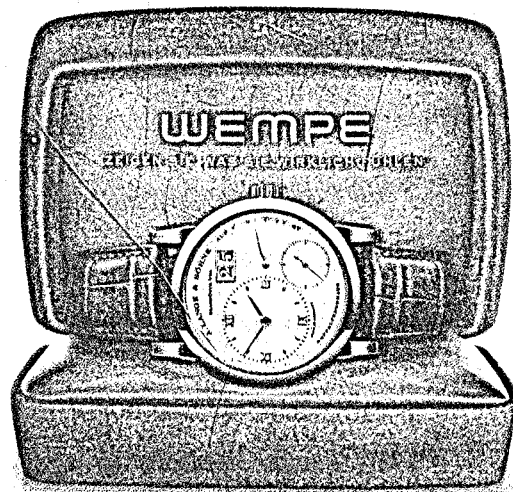


Richard
Strauss
Hugo
von Hofmannsthal
ARIADNE
AUF
NAXOS



A. Lange & Söhne „Lange 1“ in 18 k Gold mit Handaufzug, Gangreserve und Saphirglasboden. Hamburg Berlin München Hannover
Düsseldorf Dortmund Frankfurt Mannheim Stuttgart Bremen Nürnberg Leipzig Dresden Köln Kampen/Sylt London Madrid Paris
Wien New York MS Europa. www.wempe.de

SIE HABEN NOCH GROSSES VOR IN IHREM LEBEN?
GÖNNEN SIE SICH EINEN VORSCHUSS.



A. LANGE & SÖHNE
GLASHÜTTE USA

DRESDEN SEESTRASSE 14 TELEFON 496 53 13

Er versteht sie schlecht,
zugegeben,
aber
er bezahlt sie uns
desto besser.
Dies haben unsere Künste
für den Augenblick
nötiger
als alles andere.

Der Musiklehrer
„Ariadne auf Naxos“
1. Fassung

Ein reicher Sponsor will anlässlich einer Vernissage seine Gäste mit einem besonderen Event unterhalten. In einem neueröffneten Museum für zeitgenössische Kunst soll die Oper „Ariadne auf Naxos“ aufgeführt werden, die ein junger Komponist eigens für diesen Anlaß komponiert hat. Um dem Publikum das anspruchsvolle Werk mundgerecht zu servieren, wurde zusätzlich eine Komödiantenruppe eingeladen, die mit der Komödie „Zerbine und ihre vier Liebhaber“ für Auflockerung sorgen soll.

INHALT Vorspiel

Vergeblich protestiert der Musiklehrer dagegen, daß nach dem ernsthaften Werk seines Schülers die Aufführung eines Boulevardstücks und ein Feuerwerk vorgesehen sind.

Die Situation spitzt sich zu, als der Haushofmeister den eingetroffenen Künstlertruppen mitteilt, daß der Mäzen die gleichzeitige Aufführung beider Werke angeordnet hat.

Das Operpersonal ist entüstet. Nur Zerbine und der Tanzmeister wittern sofort die Gelegenheit, mit ihren Improvisationen die Oper auszustechen und das Publikum auf ihre Seite zu ziehen.

Der unglückliche Komponist steht sich vor die Frage gestellt, ob er sein Werk fragmentarisch oder überhaupt nicht aufgeführt sehen will.

Zerbine widmet sich, sehr zum Ärger Harlekins, dem jungen Genius und läßt ihn für einen Augenblick „alles mit anderen Augen sehen“.

Doch als dem Komponisten klar wird, wie seine Oper vereinnahmt werden soll, kommt jeder Einspruch zu spät.

Die Vorstellung hat bereits begonnen.

INHALT Die Oper

Der Schauplatz der Oper ist eine öde Insel, wo die von Theseus verlassene Ariadne sich ihrem Schmerz hingibt. Najaide, Dryade und Echo können sie nicht trösten. Ariadne wünscht sich Erlösung durch den Tod. Auch die Komödianten sind machtlos. Ihr heiteres Lied vermag nicht, Ariadne aus ihrer Trauer herauszureißen.

Da entschleibt sich Zerbineja, mit Ariadne „von Frau zu Frau“ zu reden. Doch zu verschieden sind die beiden, als daß sie solidarisch werden könnten. Ariadne zieht sich zurück. Zerbineja spielt ihr heiteres Spiel mit den Komödianten und hat dabei längst schon ein Auge auf den Komponisten geworfen.

Die Szene wechselt und die Nymphen melden die bevorstehende Ankunft des Bacchus. Er ist der Zauberin Circe, die Männer verführt und sie danach in Schweine verwandelt, nur knapp entkommen und fürchtet, erneut einer gefährlichen Verführungskünstlerin zu begegnen. Ariadne dagegen glaubt, in Bacchus den Todesboten zu erkennen. Verwirrt geben sich beide dem Rausch der „Verwandlung“ hin.

Der junge Komponist hatte sich das Ende seiner ersten Oper wie ein Mysterium vorgestellt. Doch seine Musikerarrin tönender Form.

Durch Zerbineja hat er eine Ahnung davon bekommen, was Leben auch sein kann.

Zwifach sind die Phantasien

Richard Strauss
und Hugo von Hofmannsthal
und ihr Ariadne-Projekt
im Briefwechsel

Nach der Uraufführung des „Rosenkavaliers“ am 26. Januar 1911 in Dresden, zu deren Erfolg auch die Mitarbeit des Schauspielers, Regisseurs und berühmten Theaterleiters Max Reinhardt beigetragen hatte, waren Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal übereingekommen, ihre Dankbarkeit durch ein gemeinsames Werk für Reinhardt auszudrücken.

„So wollen wir zusammen eine ganz kleine Oper nur für Kammermusik machen, die bei Reinhardt als Einlage in ein Schauspiel gespielt werden kann“, schreibt Hofmannsthal am 21. Januar 1911 an seinen Vater. Er denkt daran, für Reinhardt eine Komödie von Molière zu bearbeiten. Während er verhältnismäßig lange braucht, um sich für ein Stück zu entscheiden, scheinen Inhalt und Gegenstand der kleinen Oper von vornherein bestimmt gewesen zu sein.

Am 30. März 1911 unterbreitet Hofmannsthal dann Strauss zum ersten Mal die „kleine Molièresache“ als eine „30-Minuten-Oper für kleines Kammerorchester, die in meinem Kopf so gut wie fertig ist, benannt „Ariadne auf Naxos“, und gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der *commedia dell'arte*, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes *buffo*-Element tragen.“

Wann Hofmannsthal den Einfall zur Kombination der beiden Stilschichten – die heroische Oper „Ariadne“ und eine *commedia dell'arte*-Handlung – hatte, ist nicht genau auszumachen. Bereits im Februar 1911 schien er eine solche Möglichkeit erwogen zu haben, als er im Hinblick auf die Arbeit an der „Ariadne“ das Kapitel des venezianischen Theaters und die italienische Komödie in Monniers „*Venise au XVIIIe Siècle*“ wieder vornahm, das sich vor allem mit dem Stegreifspielen der *commedia dell'arte* befaßt.

Nachdem er Strauss „hochentzückt“ seine Bereitschaft zur Arbeit an der angekündigten „Ariadne auf Naxos“ mitgeteilt hatte, konkretisiert Hofmannsthal sein Vorhaben: „So denke ich es mir. Nicht als eine sklavische Nachahmung, sondern als eine geistreiche Paraphrase des alten heroischen Stils, durchflochten mit dem *buffo*-Stil. Die Figur der Ariadne denke ich mir zart umrissen, aber ganz wirklich, so wirklich wie die Feldmarschallin. Zu Nummern, Duetten, Terzetten, Quintetten, Sextetten ist reichlich Gelegenheit.“ (An Strauss 19. Mai 1911).

Strauss antwortet bereits drei Tage später. Sein erstaunlich durchdachter und detaillierter Brief enthält genaue Besetzungsangaben, Vorschläge für sechs „Musikstücke geschlossen nach Beginn“, praktische Vorschläge zu einer Aufführung bei Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin. Er findet zwar „das dramaturgische Gerippe an sich dünn“, erwartet aber alles „von der poetischen Ausführung“.

Kurze Zeit später erfolgt die erste Krise in der Zusammenarbeit. Hofmannsthal hatte sich dagegen gewehrt, daß die Rolle der Zerbinetta zu schwierig angelegt werde, weil er sonst den „Primadonnen ohne jedes Spiel talent“ in die Hände fallen müsse, während er sich „etwas sehr Raffiniertes in Stil und Spiel vorstellen“ müsse, soll er „Lust an der Sache behalten“. (An Strauss, 25. Mai 1911) Strauss wiederum wünschte sich „ein paar Paraderollen ...“, denn die Handlung an sich interessiert nicht.“ (An Hofmannsthal, 27. Mai 1911) Er ruft damit den ersten der langen Briefe Hofmannsthals hervor, die die Arbeit an der „Ariadne“ begleiten. Er umreißt Strauss in seinem Brief vom 28. Mai das „Eigentliche zwischen Ariadne und Bacchus“, das so nuanciert, so zart bewegt, so psychologisch und so lyrisch sei, „daß ich es schon miserabel ausführen müßte, wenn es Sie nicht schließlich in gleicher Weise ‚interessieren‘ sollte, wie die Texte ihrer Lieder, oder die Szenen Marschallin-Octavian.“



Richard Strauss am Flügel, Berlin um 1922

Inzwischen geht die Arbeit am Libretto weiter.

An dem Circe-Motiv beginnt Hofmannsthal das allem zugrundeliegende Problem aufzugehen:

„zu verwandeln“ und „Verwandeltwerden“.

Am 4. Juli 1911 kann Hofmannsthal an Ottonie Degenfeld berichten: „Heute den letzten Vers an Ariadne geschrieben. Liebt Ariadne den Bacchus? Darauf antwortet sich nicht so leicht. Sie hält ihn für einen anderen, für Hermes den Todesboten, der sie hinabzuholen kommt. Es bleibt ein Irrtum: Der Irrtum ist schön.“

Am 14. Juli 1911 erhält Strauss die letzte Sendung des Libretto-Manuskripts und antwortet noch am gleichen Tag:

„Seit heute ist nun die ganze Ariadne glücklich in meinem Besitz und gefällt mir bis auf den Schluß recht gut: ich denke, es wird sich alles hübsch verwenden lassen. Nur die Aussprache zwischen Ariadne und Bacchus hätte ich mir noch bedeutender gewünscht, mit lebhafterer innerer Steigerung“. Hofmannsthal reagiert darauf mit einem Brief vom 18. Juli 1911, in dem er noch einmal den Sinn der Handlung und die konträren Figuren-Paare Ariadne-Zerbinetta und Bacchus-Harlekin ausführlich erklärt. Strauss scheint nach dem Lesen dieses Briefes nicht restlos überzeugt: „... fehlt da nicht doch einiges von Deutung in der Handlung selbst? Wenn's ich schon nicht gesehen habe, denken Sie doch an das Publikum und - Kritik.“ (An Hofmannsthal, 19. Juli 1911)

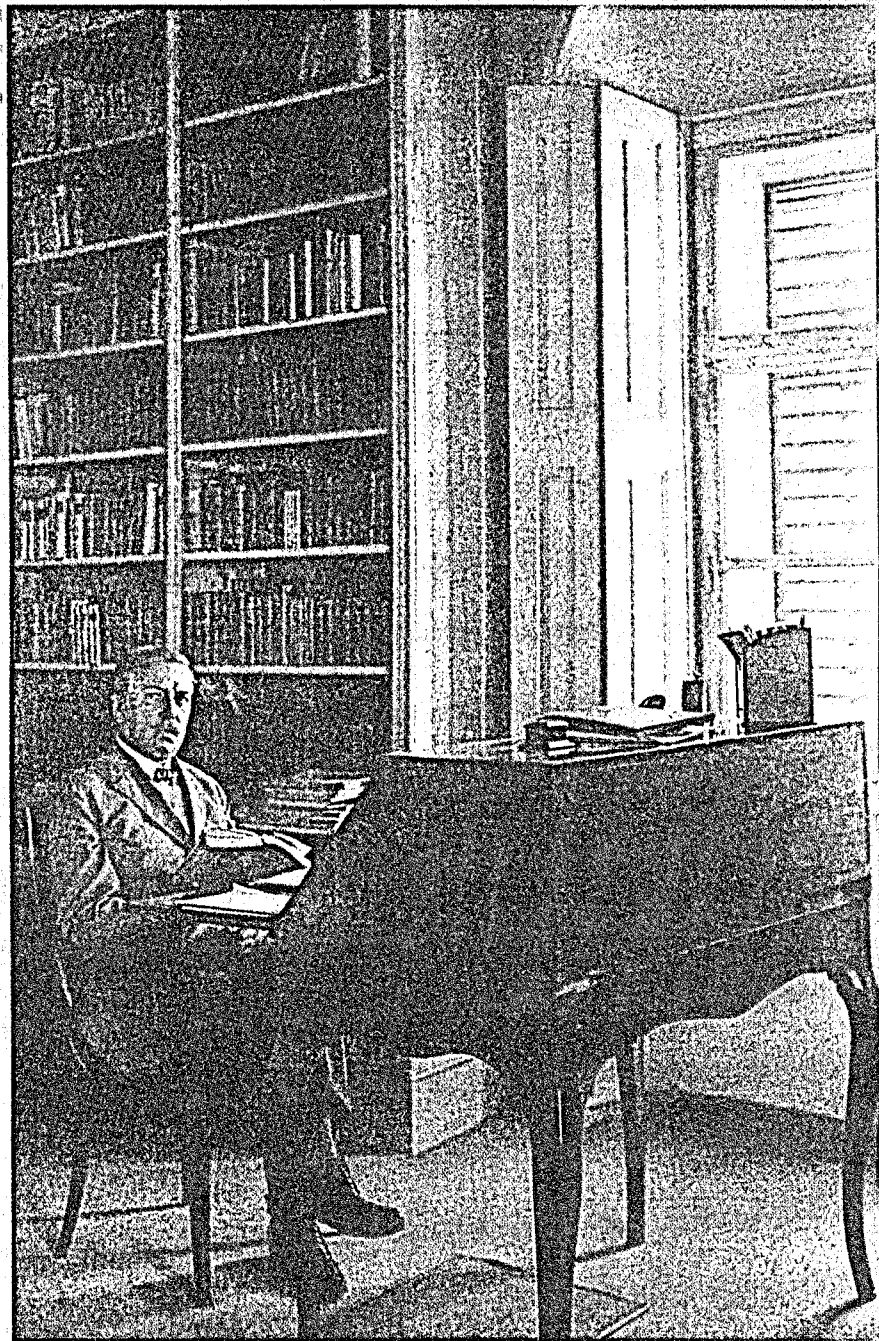
Hofmannsthal kommt auf seine frühere Überlegung, der Oper eine Übergangsszene voranzugehen zu lassen, zurück und gibt ihr eine neue Funktion: „... auch ich habe noch ein Vehikel, um diesen Hauptpunkt den Leuten näherzubringen: nämlich die der Oper vorangehende Prosaszene. In dieser wird die Bühne aufgebaut, die Sänger sind im Begriff sich zu schmiegen, im Orchester wird gestimmt. Auf der Bühne befinden sich Komponist und Tanzmeister. Es soll unter der Leitung des Komponisten zunächst eine kurze heroische Oper aufgeführt werden: Ariadne auf Naxos.

Ariadne soll klagen und den Tod ersehnen, dann kommt Bacchus und holt sie. Nach der Oper sollen die italienischen Masken (Zerbinetta und die ihrigen) als heiteres Nachspiel auftreten, tanzen und singen. Der Tanzmeister ist Regisseur dieses Nachspiels. So ist es auf dem Programm. Nun läßt Jourdain plötzlich durch den Lakaien sagen, er wünsche die beiden Sachen gleichzeitig; er wolle keine Ariadne auf einer wüsten Insel, sondern die italienischen Masken sollten diese wüste Insel bevölkern und ihre Späße mit Ariadne treiben. Kurz, man solle es arrangieren, aus den zwei Opern eine zu machen.“ (An Strauss, 23. Juli 1911)

Strauss ist begeistert und ermutigt Hofmannsthal: „Lassen Sie ihren ganzen Witz schießen, kühlen Sie ihr Mütchen an Kritik und Publikum, lassen Sie auch einige Bosheiten über den ‚Komponisten‘ einfließen, das amüsiert das Publikum am meisten, und jede Selbstpersiflage nimmt der Kritik die stärksten Waffen aus der Hand.“ Ohne es zu ahnen, nimmt er das Schicksal des Rahmenstücks bereits vorweg, wenn er hinzufügt: „Diese Szene vor der Oper muß das eigentliche Stück werden.“ (An Hofmannsthal 24. Juli 1911)

Bereits erstaunlich früh kommt seitens von Strauss der Gedanke auf, die Zwischenszene von dem Molièreschen Stück zu trennen und der Oper damit eine eigene Basis für Vorstellungen in nicht deutschsprachigen Ländern zu geben. Inzwischen wird „Ariadne auf Naxos“ als Divertissement in der von Hofmannsthal bearbeiteten Molière-Komödie „Der Bürger als Edelmann“ am 25. Oktober 1912 im Kleinen Haus des Königlichen Hoftheaters in Stuttgart unter der Regie von Max Reinhardt und mit Richard Strauss am Pult uraufgeführt. Der Abend erzielt nur einen „Achtungserfolg“. Die Schuld dafür wird von allen Beteiligten abwechselnd dem Librettisten, dem Regisseur, der Kritik, dem Publikum oder dem König von Württemberg gegeben, der nach dem Molière-Stück noch einen 3/4 stündigen Cercle abhielt, so daß Ariadne auf Naxos erst 2 1/2 Stunden nach Beginn vor dem bereits etwas verstimmt und ermüdeten Publikum stattfinden konnte. Die häufigste Vorwurf gilt allerdings dem Grundeinfall des ganzen Unternehmens selbst, eine Komödie Molières mit einer Oper von Richard Strauss zu verbinden.

Bild von Holmström
in seinem Haus
in Kopenhagen
1926



Am 6. April bestätigt Strauss den Erhalt des Manuskripts und teilt Hofmannsthal mit:

„Die Rolle des Komponisten (da die Tenöre so fürchterlich sind) werde ich Fräulein Artöt übergeben.“ Zu diesem Zwecke und um ihr die Rolle schmackhafter zu machen, bittet er Hofmannsthal, er möge „dem Komponisten zum Schluß noch eine kleine hübsche Soloszene (nach Ariadne!) hinzudichten“. Er stellt sie sich „poetisch-melancholisch“ vor – „vielleicht daß er nach der Ariadne verzweifelt hervorstürzt: ‚Was haben Sie aus meinem Werk gemacht‘, dann könnte der Haushofmeister erscheinen, dem armen Teufel das Honorar aushändigen.

Vielleicht der Graf erscheinen, ihm Komplimente machen.“ Die Besetzung der Rolle mit einer Sängerin geht Hofmannsthal „völlig gegen den Strich. Dieses Verniedlichen gerade dieser Figur, um die der Geist und die Größe wittern sollen, in ein immer leise operettenhaftes Travesti, das ist mir, verzeihen Sie meine Offenheit, greulich. Ich kann mir leider nur denken, daß unsere Auffassung dieser Figur hier sehr weit auseinandergeht, leider Gottes, wieder einmal, wie bei Zerbinetta! O Gott, wäre es mir nur gegeben, Ihnen das Eigentliche, Geistige der Figuren ganz deutlich zu machen.“

(An Strauss, 13. April 1916) Strauss läßt sich nicht von seiner Idee abbringen, und Hofmannsthal ist schließlich zu Konzessionen bereit.

Diese Konzessionen beziehen sich allerdings nicht auf den von Strauss gewünschten Paradeschluß für den Komponisten.

„Und nun, ob Mann oder Weib – dieser Einfall für den Schluß ist geradezu entsetzlich, verzeihen Sie mir, lieber Dr. Strauss. Sie haben diesen Brief in keinem guten Moment geschrieben. Denken Sie die Höhe der Stimmung, die mühsam erklommen ist, vom Anfang des Vorspiels an, immer höher, in die heroische Oper hinauf, dann im Kommen des Bacchus, im Duett, eine fast mystische Höhe. Und nun, wo die nötige Coda nicht mehr als ein Moment sein darf (so jene berühmten Schlußworte des Jourdain), und nun soll solcher Quark wieder sich breit machen (auf breit liegt der Ton): Der Haushofmeister, das Honorar und der Graf und Tod und Teufel! Und das alles, damit die Rolle ein Endchen länger wird!“

(An Strauss, 13. April 1916) Strauss lenkt sofort ein. Hofmannsthal hat allerdings Bedenken, „daß die irdische Gegenspielerin (Zerbinetta) gar nicht mehr zu Wort kommt.“ Er findet zumindest ihr „symbolisches spöttisches Dastehen und Wiederverschwinden“ notwendig. „Ihr Wunsch ist mir Befehl“, antwortet Strauss am 18. Mai 1916 und teilt im gleichen Brief mit: „Die Skizze des Vorspiels ist in drei Tagen fertig.“

Hofmannsthal konzipiert ein neues Vorspiel zu „Ariadne“, das am 12. Juni 1913 an Strauss abgeht. Strauss reagiert ablehnend. Er rechnet die umgearbeitete Szene zu den „langweiligeren Arbeiten“ und kann ihr „offen gesagt, bis jetzt noch gar keinen Geschmack abgewinnen“. „Sie enthält an und für sich manches mir direkt unsympathische, u.a. den Komponisten, den nun auch noch in Musik zu setzen mir ziemlich sauer werden wird ... Für mich ist immer noch die erste Form die richtige und die zweite ein Notbehelf.“

(An Hofmannsthal, 15. Juni 1913).

Und dabei bleibt es vorläufig. Erst während eines gemeinsamen Aufenthalts in Berlin im Januar 1916 scheint Hofmannsthal Strauss endgültig dahin gebracht zu haben, das neue Vorspiel zu komponieren. Offensichtlich hofft Hofmannsthal auch, Strauss zu nachträglichen Korrekturen der Oper überreden zu können, „Wo das von mir als Untergeordnetes, ja Neben-söchliches gemeinte vielfach in der Musik stark und breit wurde, wodurch das Gebilde als Totalität einiges Hohlspiegel-mäßiges erhalten hat.“

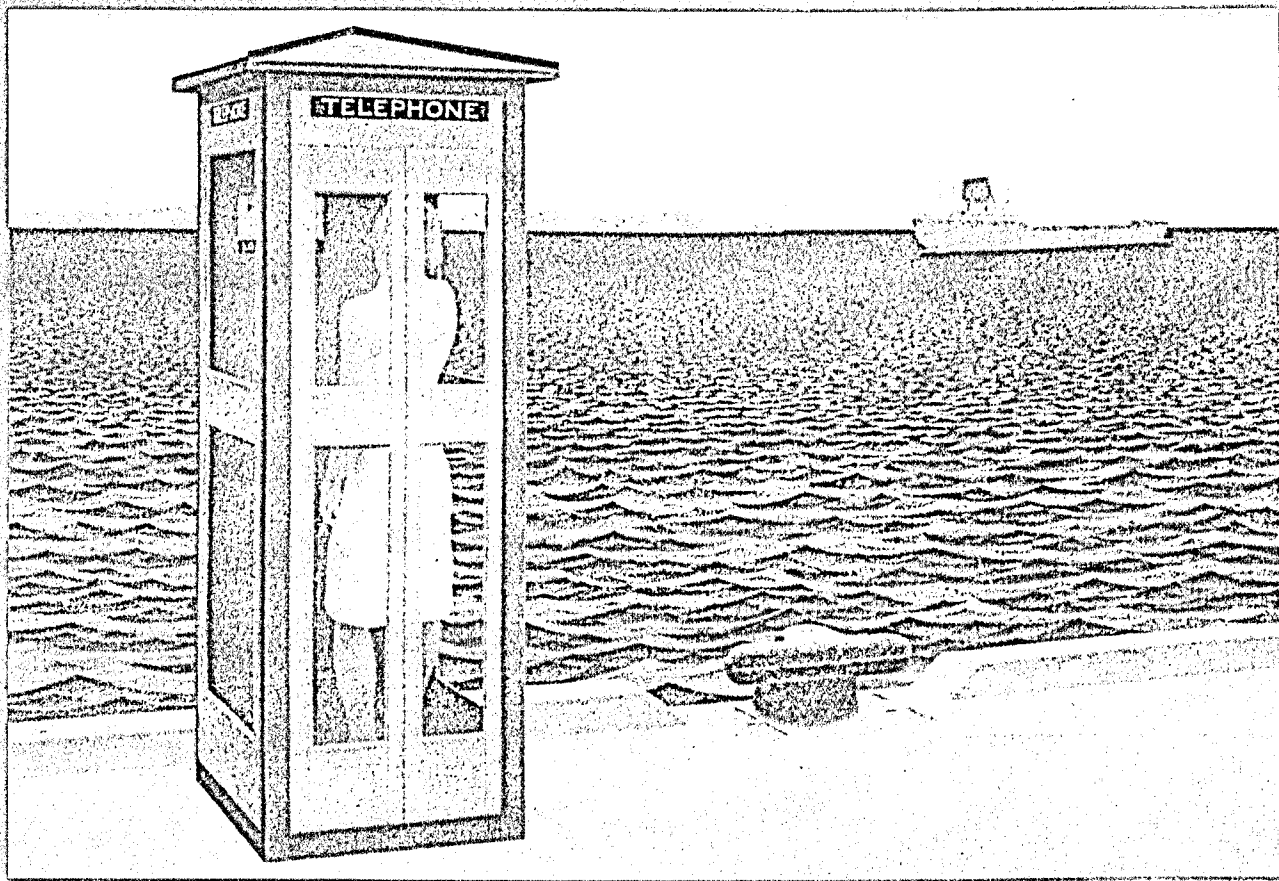
(An Strauss, 6. Februar 1915). Dazu kommt es nicht.

Mitte Juli spielt er Hofmannsthal das fertige Vorspiel in Garmisch vor. Danach bestätigt ihm der Komponist in einem Brief vom 28. Juli: „Ich bin ganz Ihrer Ansicht, daß das Vorspiel zu Ariadne der neue Weg ist, der gegangen werden muß.“

Am 4. Oktober 1916 fand die Neue Bearbeitung ihre Uraufführung in Wien, in der Fassung, in der „Ariadne auf Naxos“ sich endgültig auf den Bühnen der Welt durchsetzen sollte.

So sitzen sie
in den Theatern
und
schauen sich selber an,
denn
in jeder Zeit
wird genau so Theater gespielt,
wie gelebt wird:
in wesentlichen
wesentlich,
in
scheinhaften
scheinhaft.

Hugo von Hofmannsthal



Alex. Colville, Designer, 1962

Boris
Kehrmann

DER TRIUMPH DER ARIADNE

„Ariadne, von Theseus verlassen, vom Bacchus getröstet, das ist etwas,“ glaubte Hugo von Hofmannsthal, „was jeder vor sich sieht, und wäre es auch als gipserne Ofenfigur.“ Trotzdem hat es die scheinbar so einfache Geschichte ihren Interpreten nie leicht gemacht. Der erste, der das Libretto der Oper nicht verstand, war Richard Strauss.

Hofmannsthal erläuterte es ihm in einem Brief, von dem der Komponist so begeistert war, daß er den Dichter veranlasste, ihn als Verständnishilfe in das Stück einzuarbeiten. Der also entwarf auf dieser Grundlage eine Überleitungsszene, die die Komödie von Molière mit der Oper verband und bereits fast das ganze „Vorspiel“ der zweiten und definitiven Fassung enthielt. Damit nicht genug drängte Strauss auch, vor der Uraufführung am 25. 10. 1912 in Stuttgart auf Kritiker und Herausgeber einflussreicher Zeitungen einzuwirken und sicherzustellen, daß die Intentionen des Stückes verstanden und über die Medien im Publikum verbreitet würden. Erklärende Artikel Hofmannsthals erschienen in Berlin und Paris, die „Neue Freie Presse“ in Wien druckte das Textbuch vorab und der Verlag des Komponisten veröffentlichte eine 110-seitige Werkanalyse des Berliner Musikkritikers und Straussianers Leopold Schmidt. Trotzdem hagelte es Hohn und Verrisse wo immer „Ariadne“ gespielt wurde. Das Libretto stieß fast einhellig auf Ablehnung. Besonders forsche Kritiker gingen so weit, den germanischen Fortschritt des

wagnerschen Musikdramas durch die Rückkehr zur „alten Virtuosen-Oper“ des 18. Jahrhunderts bedroht zu sehen. Das für Hofmannsthal „simple und ungeheure Lebensproblem“ der Treue wurde in seiner kunstgeschichtlich-mythologischen Einkleidung selten wahr, kaum ernst genommen. Angesichts des Schlusses aber waren auch die Gutwilligen ratlos: hatte Zerbinetta recht? hatte sich Ariadne dem nächsten Mann an den Hals geworfen oder war sie sich treu geblieben in ihrer Treue zu dem Einzigen? Wie war das „Wunder der Verwandlung“ zu verstehen? Hofmannsthal gab sich alle Mühe, sein Anliegen in allgemeinen Begriffen deutlich zu machen. Die konkreten Erlebnisse aber, die ihm zugrunde lagen, konnte und wollte er der Öffentlichkeit nicht preisgeben. Am 1. Dezember 1906 führte Eberhard von Bodenhausen den Dichter in den Kreis der Julie von Wendelstadt auf Schloß Neubauern bei München ein. Julie, eine geborene Gräfin von Degenfeld-Schonburg, führte einen literarischen Salon, dem Persönlichkeiten der Münchner Bohème wie Harry Graf Kessler, Henry van de Velde, Annette Kolb und andere angehörten und der sich regelmäßig in den Tagen nach Weihnachten bis nach Neujahr um die Gräfin versammelte. Dort lernte Hofmannsthal Julies Schwägerin Ottonie von Degenfeld kennen. Ottonie war die Tochter eines kinderreichen thüringischen Kammerherrn am Hof zu Schwarzburg-Sondershausen. Sie wurde in

einem Berliner Internat erzogen, ging für ein Jahr nach England und verliebte sich schließlich in den württembergischen Major Christoph Martin von Degenfeld-Schonburg. Das ungleiche Paar – sie war 23, er 39 – heiratete im Sommer 1906 und verlebte anderthalb glückliche Jahre in Kassel bis eine unheilbare Krankheit bei Christoph festgestellt wurde. Ottonie pflegte ihren Mann die wenigen Monate bis zu seinem Tode, brachte seine Tochter zur Welt und brach zusammen. Ein nervöses Zittern schüttelte ihren ganzen Leib, sie erlitt eine Lähmung, konnte nicht mehr gehen, nicht mehr essen. Eine Kur in Wiesbaden brachte sie leidlich auf die Beine. „Ich kann wieder so herrlich gehen,“ jubelte sie zweieinhalb Jahre später. Doch innerlich war sie gebrochen. Depressive Selbstmordanwandlungen kehrten regelmäßig wieder, sei es, um den Schmerz der Einsamkeit, der Sehnsucht nach ihrem Gatten zu beenden, sei es um eine Vereinigung im Tode zu erzwingen. Zu den Geburts- und Todestagen ihres Mannes fuhr sie jedes Jahr 220 km nach Eybach, um einsam an seinem Grabe seiner zu gedenken.

Sie schloß sich ab, nannte sich eine „zerbrochene Frau“ und verwendete noch vier Jahre nach seinem Tod schwarzes geändertes Briefpapier. In dieser Verfassung trat Hugo von Hofmannsthal der jungen Witwe näher. Wie es dazu kam läßt sich anhand des umfangreichen Briefwechsels der beiden rekonstruieren. Der setzt nach vereinzelt Höflichkeitsadressen Mitte 1910 mit Hofmannsthals zunächst noch distanziert teilnehmendem Versuch ein, die lebensmüde Frau durch eine systematische Lesekur wieder an das Leben heranzuführen. Ottonie hatte ihm auf Spaziergängen von ihrer Kindheit und Familie, ihrem Glück und Leiden erzählt. Daraufhin steigerte sich der Dichter allmählich in einen therapeutischen Ehrgeiz hinein. Er entwarf Lektürepläne, forderte die junge Frau auf, feste Lesezeiten in ihrem Tagesablauf einzurichten, Buch über das Gelesene zu führen und ihn fortwährend auf dem laufenden zu halten. Über Bücher wollte er ihr geistiges Interesse wieder anregen, über die Teilnahme am geistigen die Teilnahme am unmittelbaren Leben neu entfachen. Ununterbrochen hielt Hofmannsthal den Briefkontakt mit ihr aufrecht, versuchte ihr das Gefühl zu geben, daß es jemanden gab, dem an ihrem Leben lag, der sich für sie interessierte, auf sie einging. Für ihn war das auch ein Experiment: er sah in dem Kontakt mit Ottonie von Degenfeld eine Versuchsanordnung, die dazu angetan war, ihm den praktischen Nutzen der

Literatur als Therapeutikum zu beweisen und ihn durch den Erfolg von seinen tiefsitzenden Skrupeln, das Dichtertum betreffend, zu befreien. Doch es kam anders. Im Verlaufe des Jahres 1910 wurde die Beschäftigung mit dem andern derart intensiv, daß sich ein zärtlicher Unterton in das Briefgespräch einschlich, der auf Seiten Hofmannsthals zu einem erotischen wurde. Das Heilen-Wollen wurde ein Werben und dieses steigerte sich, unterstützt von zahllosen Geschenk-sendungen – Büchern, Bücherregalen, Graphikmappen, Bildern – von der uneingestanden Andeutung eines Gretchen-Zitats („Nicht küssen, sagte sie: das ist sowas Gemeines; aber lieben, wenns möglich ist.“) zum direkten Geständnis „Ich hab Sie lieb“, worauf die nicht ganz unvorbereitete Ottonie nur ebenso deutlich antworten konnte: „Ich liebe Sie nicht.“ Der erste Höhepunkt dieser Beziehung fiel mit ihren heimlichen Treffen, Geheimbotschaften und Eifersuchtsphantasien, mit dem täglichen Hin und Her der Briefe, mit dem Gedanken an einen möglichen Tod Gerty von Hofmannsthals und Hugos Eifersuchtsanwallungen bei der Vorstellung, Ottonie könnte sich in einen anderen Mann verlieben in die frühesten Anfänge des „Ariadne“-Projekts.

Max Reinhardt war auf Bitten der Autoren am 16. Januar 1911 aus Berlin nach Dresden geeilt, um die steife „Rosenkavalier“-Inszenierung Georg Tollers zehn Tage vor der Uraufführung auf Hochglanz zu bringen. Hofmannsthal war entzückt von dem Ergebnis, das „so XVIII. Jahrhundert [war], wie ich noch nie etwas auf der Bühne gesehen habe“.

Das Problem Ottonies, über das er in den letzten Wochen und Monaten so intensiv nachdachte, das Problem der einsamen Frau, die in ihrer Treue zu ihrem verstorbenen Mann dem Leben zurückgewonnen werden mußte, und die Stillfarbe des 18. Jahrhunderts, deren Bühnenpräsenz ihn überwältigte, müssen in eben diesen Tagen die mythische Figur der Ariadne in Hofmannsthals Phantasie heraufgerufen haben und in ihrer Gestalt zur Einheit verschmolzen sein. Bereits sieben Tage nach der „Rosenkavalier“-Premiere war es mit Strauss ausgemacht, daß die beiden Max Reinhardt als Dankeschön für seine Hilfe eine 30-Minuten-Oper schreiben wollten, die an Stelle des heute verlorenen umfangreichen Balletts nach Molières einaktiger Komödie „La Comtesse d'Escarbagnas“ gespielt werden sollte. (Das ursprünglich vorgesehene Stück wurde bekanntlich im Mai 1911 durch den „Bürger als Edelmann“ ersetzt.)

Die Figur der Ariadne hatte Hofmannsthal lange beschäftigt. Zum erstenmal tauchte sie 1897 als Gast in dem unvollendeten Festspiel „Das Kind und die Gäste“ auf. Hofmannsthal hatte die Idee eines Festzuges vorbeiziehender Helden und Heldinnen Petrarcas „Trionfi“ entnommen. Aus der gleichen Quelle entnahm er auch die Gestalt der Ariadne. Im folgenden Jahr kehrte sie in „Der Abenteurer und Sängerin“ wieder. Die Komödie basiert auf einer Episode aus den Memoiren des Casanova, in der der Abenteurer seine erste große Liebe 17 Jahre nach ihrer gewaltsamen Trennung wiederfindet. Vittoria, so heißt die Frau bei Hofmannsthal, hat unterdessen all ihre Sehnsucht nach dem Geliebten in Gesang ausgeströmt und ist damit eine große und reiche Sängerin geworden. Nur das Triumphlied der von Bacchus erhöhten Ariadne wollte sie nie interpretieren, bis sie nach einer weiteren Nacht mit ihrem Casanova einsieht, daß sie ihn nicht halten kann. Seitdem ist das Ariadne-Schicksal der verlassenen Frau auch in den folgenden Komödien Hofmannsthals verknüpft mit der Gestalt Casanovas und der Triumph der Ariadne mit ihrer Fähigkeit, loszulassen. Und wie ging es mit Hugo und Ottonie weiter? Während der Arbeit an „Ariadne“ wurde das geistige Gespräch, das geistige Zusammensein mit Ottonie, die den erotischen Faden erst einmal gekappt hatte, in Selbstgesprächen und Tagträumen umso intensiver fortgeführt. Es war ein ständiges Sichbeschäftigen mit ihr. „Wie mich

das Arbeiten mit Ihnen verknüpft, läßt sich kaum sagen,“ schrieb er ihr. Ariadne und Ottonie wurden ihm identisch. Hofmannsthal zitierte Ottonies Sprechweise im Sprachduktus der Ariadne und er projizierte seine jugendlichen Erfahrungen mit „ungeliebten Frauen, seine eigenen Pubertätsängste vor einer trügerischen Liebe ohne innere Nähe, die den Betrogenen in einer noch viel hoffnungsloseren Verlorenheit zurückläßt, auf die Figur des Bacchus. „Auf einmal ist wieder etwas über mich gekommen, das ich seit meinen Bubenjahren nie mehr gespürt habe, ein solches schwindelndes Verlorensein in der Welt, ein solches Sich-nicht-besinnen können – wer bin ich denn? wie komme ich denn daher? Diese Mauern, das Schloß, drunten das Dorf, der Himmel die Sonne – und hier dieser, der da steht? wer ist das? es ist eine namenlose Fremdheit, eine Art von Angst – einmal als Bub hab ich es unterm Ministrieren bei der Schulmesse so stark gehabt – und fast aufgeschrieben – aber heute war es nicht so angstvoll, gleich war Ihr Gesicht vor mir und an der Sehnsucht hab ich mich wieder ins Leben hineingezogen –. Mir ist als wenn ich bis jetzt nie gewußt hätte, daß das Wort Herz einen Sinn hat – und nun weiß ich es auf einmal. Als ob ich zwanzig Jahre alt wäre – was das für Dinge sind.“ Das sind Worte aus einem Hofmannsthal-Brief an Ottonie, die Bacchus teils wörtlich, teils sinngemäß zitiert. Bacchus zieht sich an Ariadne ins Leben zurück, wie Ariadne, die das mit ihrem in Sehnsucht geläuterten Wesen möglich

gemacht hatte, durch Bacchus ins Leben gezogen wird. Und so wie Hofmannsthal Ottonie ins Leben zurückziehen wollte, so war auch er ihrer bedürftig, um sich wieder ins Leben hineinanzuziehen.

Am 4. 7. 1911 teilte Hofmannsthal Ottonie mit, daß er soeben den letzten Vers der „Ariadne“ niedergeschrieben habe und fragte sich, ob Ariadne denn nun Bacchus liebe oder nicht. Er ließ die Antwort offen: es bleibe bei dem Irrtum, daß sie ihn für den Todesboten halte und dieser Irrtum sei so schön. Damit war natürlich nichts entschieden. In dem Moment, als die Beschäftigung mit Ottonie auf dem Feld der Dichtung abgeschlossen war, schwappte die Liebeswelle wieder ins Leben zurück. Alle Täuschungsmanöver, Taktiken und Motive des Vorjahres wiederholten sich, nur milder, vorsichtiger, besser unter der Tarnkappe platonischer Seelenfreundschaft versteckt. Ottonie kam dem Verbundenen diesmal ein Stück weit entgegen. Sie akzeptierte Ariadne als ihr alter ego, mußte ihren Bacchus allerdings auch immer wieder auf die Grenzen solch symbolischen Tuns hinweisen. Wieder kam es zu Telegrammen, die Hofmannsthal unter dem Namen seiner Frau aufgab, um den Argwohn der Verwandtschaft in Neubeuern zu überlisten. Wieder schaukelte sich die Leidenschaft zu einer „sehr nicht-offiziellen Zusammenkunft“ unter vier Augen hoch, die mit einem Gefühlsdesaster endete, denn Ottonie hatte sich erneut entzogen.

Hofmannsthals Briefton wurde auf kurze Zeit kühl, fast beleidigend. Er behandelte Ottonie wie eine Klippschülerin, bei der Hopfen und Malz verloren waren:

„Es ist sonderbar daß ich jedesmal im Herbst in so bestimmter Weise das Gefühl habe, es läßt sich Ihnen mit geistigen Dingen etwas geben [...] aber die verschiedenen Formen des geistigen abaissements sind eben sehr tückisch Ihrem Leben eingeflochten.“ Dann fand er zu jenem mittleren Ton herzlicher Freundschaft zurück, der die 17 Jahre ihrer weiteren Korrespondenz prägen sollte. Ottonie war ihrem Christoph treu geblieben. Anders als ihre Schwägerin Julie von Wendelstadt heiratete sie kein zweites mal. Aus ihrem Todeswunsch hatte sie dank Hugo von Hofmannsthals herausgefunden und widmete ihr Leben fortan sozialen Aufgaben.

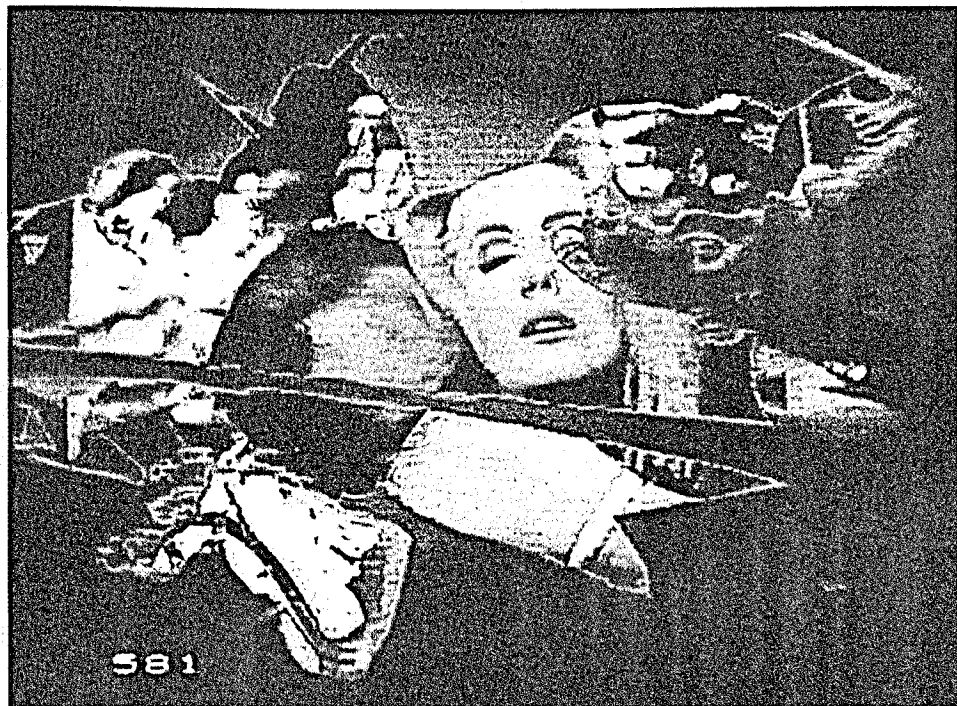
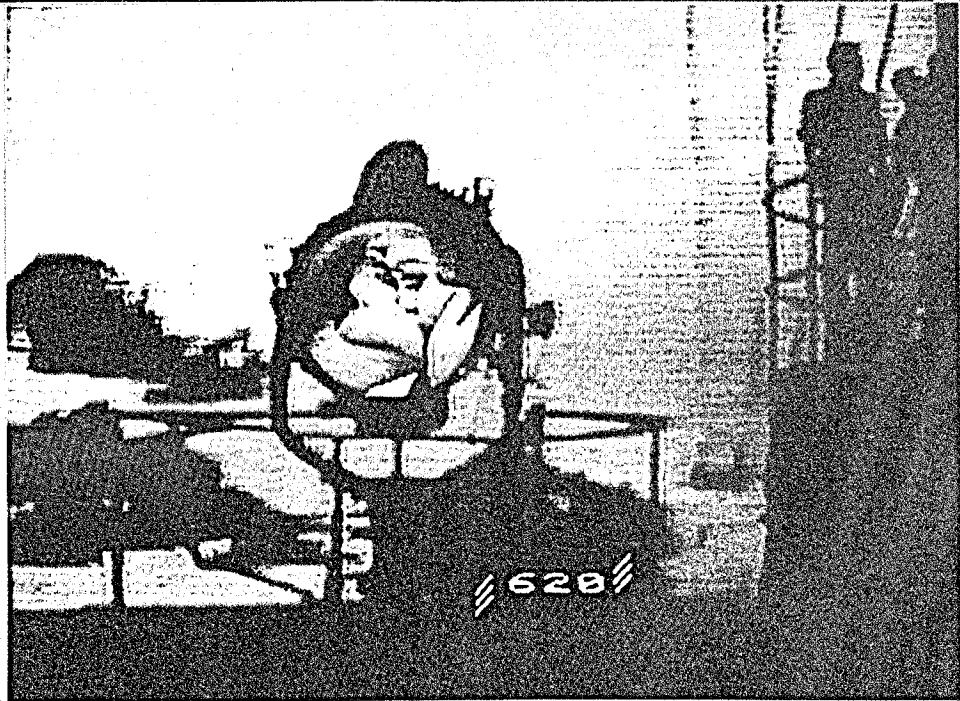
1914 richteten die beiden jungen Witwen in Neubeuern ein Lazarett ein, 1922, nach Julies Scheidung, ein Mädchenpensionat, 1925 ein Internat für Knaben, das 1942 von den Nazis geschlossen wurde. Am 19. März 1970 starb Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg hochgeehrt im Alter von 87 Jahren in Feldafing. Dem Dichter aber blutete die Wunde Ariadne nach dem großen Krach im Verborgenen eine Weile weiter.

„Wie sehr Sie zu meinem Leben gehören, wissen Sie kaum,“ ließ er die Frau, die er in seiner Dichtung verherrlicht hatte, wissen. Seine Verwandlung war nicht die poetisch erträumte, die real unmögliche

des Bacchus zu Liebe und Erfüllung – Ariadne kann nicht treu bleiben, wenn Bacchus siegt –, sondern die der Sängerin in der frühen Casanova-Komödie zu Resignation und Entsagung. Aber anders als Vittoria stimmte er nicht das Triumphlied der Ariadne auf dem Pantherwagen des Gottes der Freude an.

Zwei Wochen nach der gemeinsam erlebten „Ariadne“-Uraufführung am 25. Oktober 1912 schrieb er das Schlußwort unter die Beziehung. Er erlebte die Gegenwart als etwas Schönes, das bereits vergangen war: „Empfinde ich mich, uns, in diesem Augenblick geisterhaft als vor langem gelebt habend und im Gedächtnis eines Nachlebenden auflebend, so föhl ich zugleich daß es etwas Schönes um unser Leben war.“

„Trauernd Kluge“
Videobegrenzer von
Klaus von Bunch



Botho
Strauß

TRILOGIE
DES
WIEDER-
SEHENS

(Auszug)

Susanne allein. Der Wärter auf seinem Stuhl.

SUSANNE Sagen Sie mir: woran erkennen Sie mich eigentlich?

Wie kommt es, daß Sie mich, mich Unentscheidbare, von Mal zu Mal wiederfinden, ohne sich zu irren? Was sagt Ihnen: da ist sie ja, ... meine Susanne? Wenn ich in den Spiegel sehe, so finde ich nichts. Was nicht auch in tausend anderen Gesichtern zu finden ist. Kann mir nicht vorstellen, daß Sie mich sehen! Unter all Ihren Freunden, den Freundesfreunden und den Freunden der Freundesfreunde; zwischen uns beiden wimmelt es immer von Menschen und menschenleeren Menschen -. Hören Sie, falls Sie mich einmal nicht gleich erkennen: ich bin diese große, etwas zu lang geratene Frau, auf deren Wangen die roten Flecken glühen, sobald Sie in der Nähe sind ...

Viviane und Martin gehen im Hintergrund vorbei: Eingehakt, im Gleichschritt. Sie bleiben vor dem großen Gemälde an der Rückwand stehen.

VIVIANE Oh nein -! Dort bin ich niemals gewesen ... Wie schön!

MARTIN Ja.
Wie aus einem Fenster.

Sie gehen nach einer Weile nach links ab. Unterdessen hat Susanne weitergesprochen.

SUSANNE Nein.
Lassen wir die kleinen koketten Bemerkungen. Sparen wir uns das Verliebtun. Vermeiden wir bei Gott jene Zärtlichkeiten, in denen die großen Gefühle allzu leicht Zerstreuung finden. Gar Entkräftung. Halten wir auch die Tränen zurück, damit sie später, wenn wir uns freuen, nicht zu dürftig fließen. Nur - sehen Sie -, so wie ich alles sammle, hüte, pflege und erziehe, was ich für Sie verschwenden will, wenn's nur erst soweit ist - so bin ich doch schon auch ein wenig krumm geworden unter diesem harten Aufschub. Aufrechtgehen, in Erwartung, tut mir weh. Ich möchte hocken, liegen, schleichen, fallen, bis Sie kommen und mich heben. Der gerade Rücken ist ein schweres Erbe der Natur, wenn der Kopf dich ewig niederzieht ... Hören Sie mich?
Sie sieht sich zum ersten Mal um und bemerkt, daß Moritz nicht anwesend ist.

Hörst du mich?
Nun will ich dir auch sagen: du bist mir nicht nur lieb, du bist mir auch verhaßt in meiner Liebe.
Du gibst mir kein Gefühl für mich. Du hast mich weit entfernt von mir. Vor dir stehen heißt, im Rücken gegen eine leere rohe Wand gestoßen. Dahinter verfällt das eigene Schicksal wie ein nie bewohntes

Haus. Du achtest nicht, nein,
ahnst nicht einmal, woher ich
komme, wer mich geführt und
wer mich umgestoßen hat, wer
mich verlassen, wer mich
aufgenommen hat. Wie ich
erzogen worden bin, ein Kind,
und wie es sich die Grund-
ausstattung seiner Furcht
erwarb. Wie ich viel zu früh
den Mann fürs Leben fand, ein
halbes Dutzend Mädchenjahre
Ehe, die zweite Wiege meiner
Schrecken.

Davon weißt du nichts und
willst davon nichts wissen. Ich
sag es nur, damit ich's selber
nicht vergesse. Es ist mir schon
passiert, daß ich zusammen-
zuckte und meinen Mädchen-
namen plötzlich nicht mehr
weiß ...

Du hast mich nie gefragt, wie
ich mit meinem richtigen
Namen heiße ...
Nein, Moritz, du gibst mir kein
Gefühl für mich –

Blende

*Alle Besucher der Ausstellung,
also alle Freunde von Moritz,
außer ihm selbst, stehen,
wie ein Chor, im Hintergrund
und hören Susanne zu.
Helles Licht.*

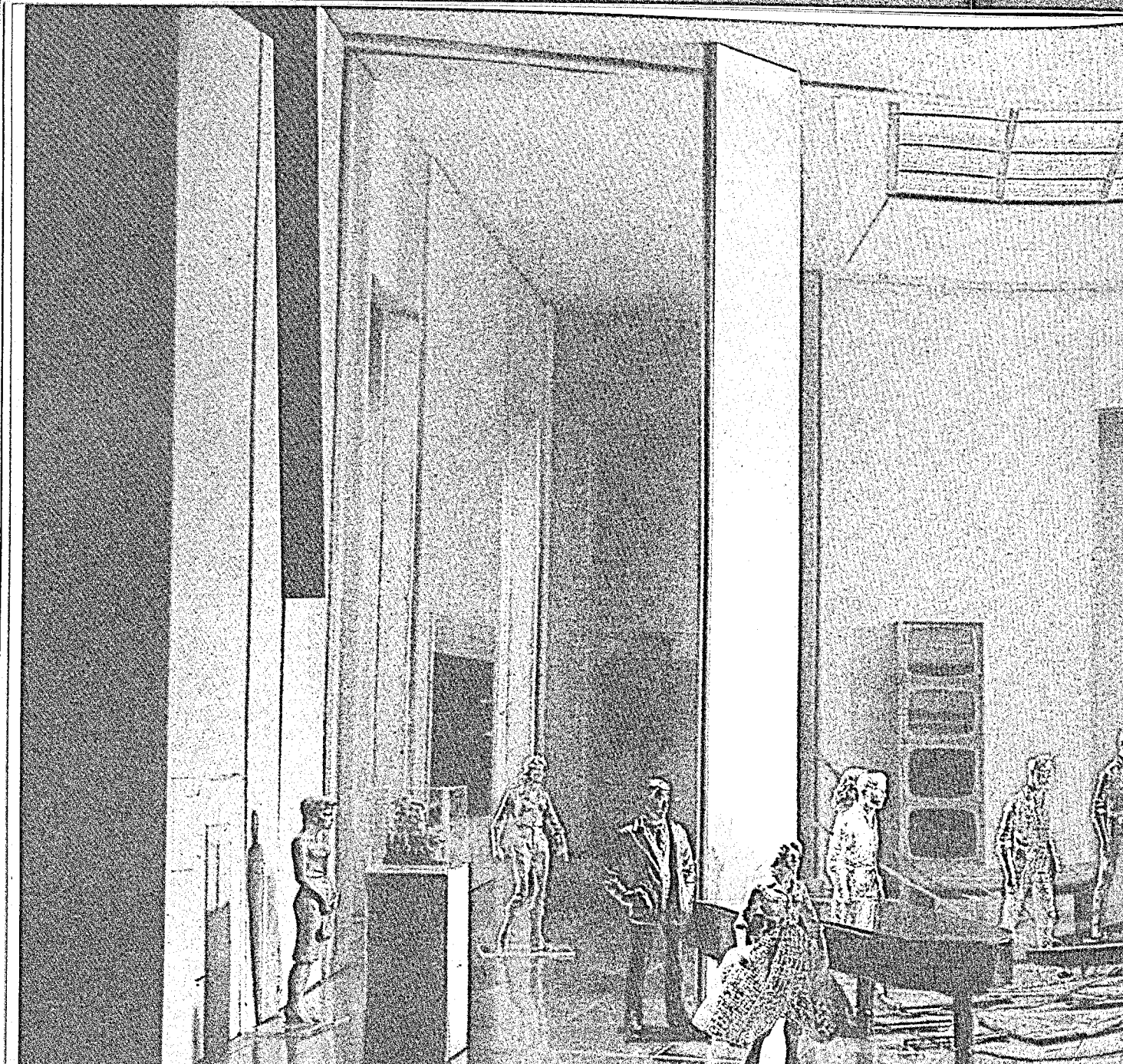
SUSANNE Kein Gefühl für
mein Alter. Für die Geschichte
meines Gesichts. Für die Lauf-
bahn meiner guten, meiner
schlechten Seiten. Alles an mir,
Moritz, ist einmal geworden,
wie es ist und viele, viele
haben das aus mir gemacht,
was ich dir heute scheine
ganz allein durch dich zu sein.
Warum also, warum stehe ich
vor dir und bin auf einmal nicht
mehr als nur ein Durchblick,
nur eine bessere Aussicht
auf dich selbst, als vielleicht
der Spiegel sie gewährt?

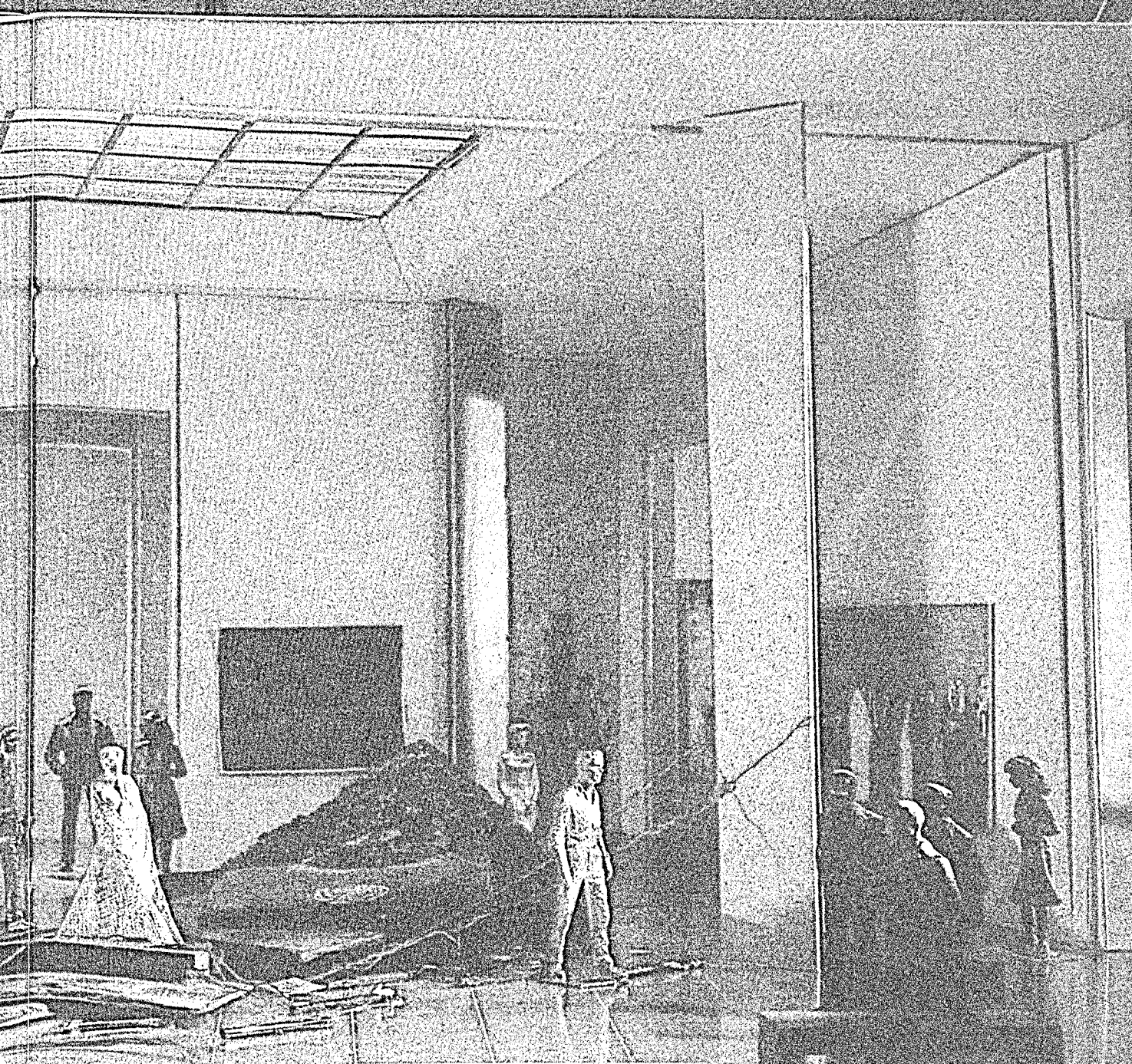
Eine Frau mit Durchzug im Kopf,
offene Augen offener Mund.
Ein Maskottchen von euch
Kunstgängern, Anhängsel,
bezahlt fürs regelmäßige
Dabeisein.
Müde und einfühlsam.
Wißbegierig gleichgültig,
erstaunt erschöpft, nachdenklich
dumm ...

*Moritz kommt, ohne vom
Boden aufzusehen, von links.
Alle, außer Susanne,
sehen zu ihm. Er bleibt stehen,
sieht die anderen und dann
Susanne an.*

Warum sagst du mir nicht,
was ich tun soll, um aus dieser
trägen Qual herauszukommen?
Aus dieser ewig
unentschiedenen Gegenwart
mit dir?
Moritz. Wir von Augenblick
zu Augenblick, und sonst
gar nichts. Wir Geschiedene.
Wir Rücken an Rücken
Vereinte.
Wir Wiederkehrende –

MORITZ Ja. So ist es.





Werner Herzog

FITZCARRALDO
FILM-
ERZÄHLUNG
(AUSZUG)

TEATRO AMAZONAS,
ZUSCHAUERRAUM

Roter Samt und goldüberzogene
Lüster. Drei Balkonreihen türmen
sich übereinander.

Diese Oper wurde in Wollust
gezaugt. Es herrscht atemlose
Stille. Ganz vorne auf der
Bühne, kaum zu erkennen, weil
schon stehend am Boden,
liegt Caruso, und über ihm hat
sich exaltert Sarah Bernhardt
geworfen. Selbst auf die
Entfernung bis zur Bühne hin
fällt ihr Holzbein auf, das ein
wallendes Gewand nicht
wirklich verdecken kann. Und
noch etwas fällt auf, sie singt
gar nicht selber, sie kann gar
nicht singen, es ist nur der
große Name, den man
eingekauft hat, wir sehen den
Dirigenten, einen herrischen
Italiener mit dem Blick eines
Feldherrn, und unter sich, im
Orchestergraben, dirigiert er
eine Sängerin, die den Part der
Bernhardt singt, während die
Bernhardt nur die Bewegungen
dazu macht, ohne übrigens
den Mund zu scheinbarem
Gesang zu öffnen. Caruso,
der Sterbende, richtet sich noch
ein letztes Mal auf, er stützt
sich auf den Ellbogen, und mit
der Rechten deutet er in eine
imaginäre Ferne, wo der
Horizont liegt, das andere Ufer
des Stroms.

Fitzcarraldo hat sich mit Wilbur
ganz hinten an die Wand
gedrückt, er hält sein Paddel
mit der wehen Faust um-
klammert. Auch seinen Hut hat
eingezogen. Da steht er, der
Mann, der Zeuge des
Erhabenen. Die große Geste
von der Bühne her trifft auch
ihn, wie eine Lanze. Er hat auf
dich gedautet, wisperst ihm
Wilbur zu.
Dann fällt der gewaltige
Vorhang mit dem kolossalen

allegorischen Gemälde von
der Geburt des Amazonas-
stroms. Nur die Jahrhundert-
wende und die brünstige
Phantasie des Urwalds konnten
eine solche ungeheuerliche
Allegorie gebären. Gewaltiger
Beifall bräust auf, schlägt
Wogen Lichter, Festglanz,
Hochrufe, Verbeugungen,
Vorhänge. Fitzcarraldo allein
steht wie zur Salzsäule erstarrt.
Und dann endlich ebbt der
Beifall ab, und die ersten
Zuschauer verlassen den
Zuschauerraum.
Lange Abendgewänder,
Juwelen, Männer in Fräcken
und gesteifter Hemdbrust, sie
streben dem Ausgang zu, wo
Fitzcarraldo jetzt weinend
steht, in seinem zerdrückten
Leinenanzug, die Hände
blutig, das Paddel in der Faust.

Ungrädige Blicke, man fühlt
sich unangenehm gestört
von Fitzcarraldos Bewegung.
Wilbur weiß nicht recht, was
er uns soll, und sieht unsicher
zu Fitzcarraldo, er beginnt,
von dessen Rührung angesteckt,
ebenfalls zu weinen.
Die Einsamkeit des eben
Erlebten vereint die beiden,
schweiß ihren Bund, dessen
Geheimnis wir nur ahnen
können.

Verwandlung
ist das Leben des Lebens,
ist das eigentliche Mystorium
der schöpferischen Natur;
Beharren ist Erstarren und Tod.
Wer leben will, der muß
über sich selber hinwegkommen,
muß sich verwandeln; er muß vergessen.

Und doch
ist ans Beharren,
ans Nichtvergessen,
an die Treue
alle menschliche Würde geknüpft.
Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen,
über denen das Dasein aufgebaut ist,
wie der delphische Tempel
über seinem bodenlosen Erdsplitt.

Hugo von Hofmannsthal

Sollen wir uns vor ein reicher Sponsor will zu einem festlichen Anlaß seinen Gästen ein besonderes Event bieten. Er hat bei einem jungen Komponisten der seine Entdeckung sein könnte eine Oper Ariadne in Naxos im Auftrag gegeben. Um dem Publikum das wermtlich anspruchsvolle Werk mündgerecht zu servieren sind außerdem einige bekannte Unterhaltungskünstler eingeladen, die während der Operauführung für entsprechende Zerstreuung sorgen sollen. Im Vorspiel zu Ariadne auf Naxos, in dem schon Hofmannsthal und Strauss all das sagen wollten, was über das Verhältnis von Publikum, Kritik und Zufall zu sagen ist (Strauss an Hofmannsthal, 15. Juni 1911), kommt explizit das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft zum Ausdruck. Wie wird heute mit Kunst umgegangen?

Marco Arturo
Marelli

ARIADNE AUF NAXOS

Notate aus der Probenarbeit,
gesammelt
von Hella Berinzig

Wozu braucht eine Gesellschaft Kunst und wer macht sie? Wer schaut zu und wer bezahlt? Wer braucht sie und wozu nutzt sie? Die Situation zeigt das Produzieren von Kunst als brutale Realität. Sie schließt auch das Publikum ein, das aus ganz unterschiedlichen Beweggründen Kunst konsumiert. Möglicherweise in seiner Komodie sichtbar gemacht. Strauss und Hofmannsthal haben es in der Zweifassung ihrer Oper ausgespart, aber es war auch ihnen gegenwärtig. Eine Bühne, nämlich der Gesellschaft, ohne Rampe, ein hehres Drama über eine odesachtige (raum)mythologische Herkunft, das in der Mitte einer Diszesse und ihrer Spiel gefahren.

Wir fragen, was zieht
Menschen heute in die Oper?

Hoffen sie auf ein Glücks empfinden, das vielleicht dem Wiedererkennen des eigenen Unglücks entspringt? Ist Oper ein Ersatz für große Gefühle, für etwas, wirklich Erhabenes und bleibt nichts davon als die leere Hohlheit? Bolto Strauß beschreibt in seinen Stücken einer Galerie schellender, sich in Besitz, Rausch, Flirt, Gequassel fluchtender Menschen – Kunstgäste, Menschen, die Kunst brauchen um sich seelisch aufzuwärmen. Menschen in einer Ausstellung, auf der Suche nach Gefühlen, die sich aus der Alltäglichkeit herausheben, die sie in eine andere Realität einführen. Doch sie treffen nur auf sich selber.

Soszieren sie in dem Theater und schauen sich selbst an, denn in jeder Zeit wird genau so Theater gespielt, wie gelebt wird. In wesentlichen wesentlichen, in schneidenden scheinhaft (Hugo von Hofmannsthal).

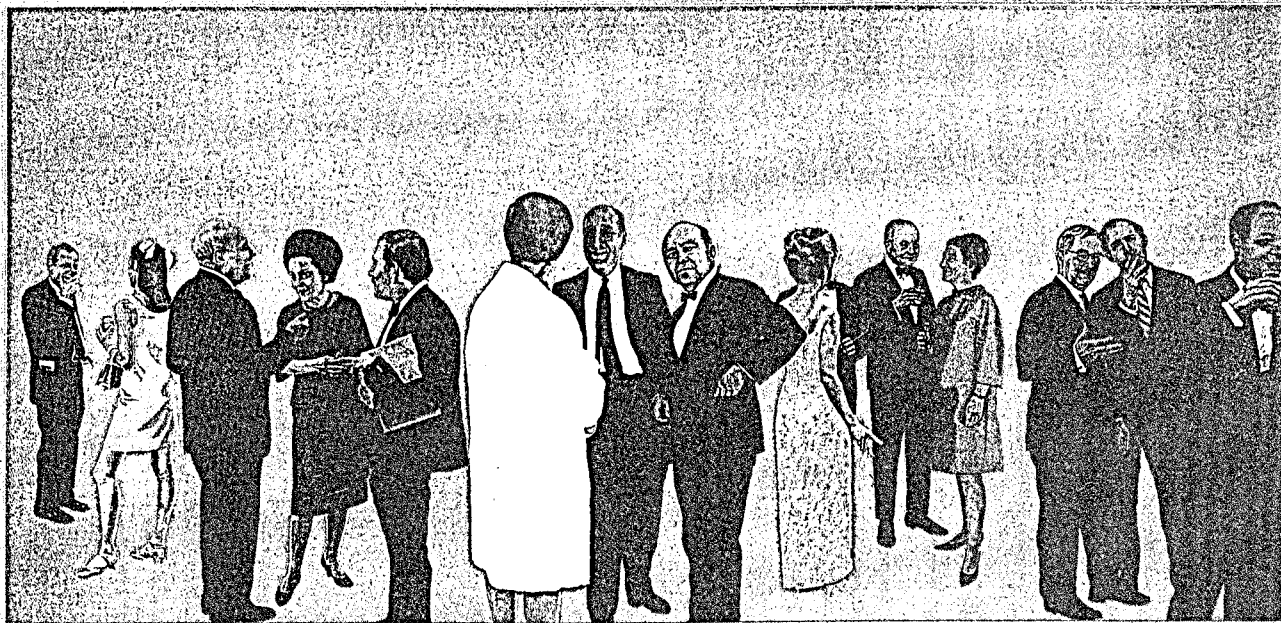
Einsamkeit – auch ein Thema der Oper

Nur durch Ariadnes Hilfe konnte der Athener Theseus im feindlichen Kreis den Minotaurus erschlagen und sich als Held ausgeben. Nach dieser Blutat – Minotaurus war Ariadnes Halbbruder – floh Ariadne mit Theseus übers Meer in Richtung Athen. Doch zu Hause wäre sie seiner politischen Karriere eher hinderlich und deshalb ließ Theseus Ariadne auf Naxos zurück. Sie ist zum Sinnbild der menschlichen Einsamkeit (Hofmannsthal) und erwartet den Tod. Völlig versört von seinem erotischen Erlebnis bei der Zauberei Circe nahmt Bacchus. Seine schmerzlichen Aufschreie Circe lassen uns erfahren, was es dort erleben hat – die Verwandlung von Männern zu Tieren. Ariadne meint zunächst, in ihrem Theseus wiederzuerkennen, erst sieht in ihr eine neue Circe. Beide sind beschädigt durch ihr traumatisches Verhältnis zum anderen Geschlecht.

Verwirrt bis zur Unkennlichkeit ihrer selbst geben sie sich dem Rausch der Verwandlung hin. Doch erstarrt dieses Duett in opernhafter Apotheose statt Bewegung – Stillstand, statt Leben – Erstarrung im Kunstwerk. Die pathetische allhergebrachte Operform siegt über die moderne psychologisch filigrane Gesellschaftskomödie und der Vorhang schließt sich. Zerbiniello gibt dazu ihren spöttischen Kommentar: „Kommt der neue Gott gegangen, hingegeben sind wir stumm!“. Ebenso gut könnte sie heute Bolto Strauß zillieren: „Nichts fremder als der überstandene Schmerz, der dich beinahe die Identität gekostet hätte.“ Die entdemonstrierte Circe (Hofmannsthal) macht sich keine Illusionen über die Männer und bleibt sich als Figuren. Sie ist eine Meisterin im Improvisieren, da sie immer nur sich selber spielt“, sagt der Tanzmeister über sie in der kurzen Begegnung mit dem noch unschuldigen Komponisten entdeckte sie einen unverbrauchten Augenblick.

Es scheint fast, daß sich „Vorspiel“ und „Oper“ zueinander verhalten wie „Leben“ und „Kunst“. Doch der scharfe Riß zwischen Realismus und Idealismus geht mitten durch die Figuren und diese Widersprüche sind es, die das Werk gerade heute so aktuell erscheinen lassen.

In einer Konowitz-Ausstellung ziehen einzelne Besucher still, jeder für sich, von Bild zu Bild. Man denkt hier fast die Luft aufgehoben, allein unter lauter Einzelnen, denn steht nicht der Einzelne mitunter noch wie zum Sehen geboren aus? Am Ende indessen, kurz vor dem Ausgang, bollen sich die Einzelgänger und es stellt sich heraus: die kennen sich alle, die gehören zusammen, die bilden eine Gruppe, die sich nur für die Dauer der Besichtigung zerstreute. Man war auch hier wieder der einzige Einzelne weit und breit. *Botho Strauß, Paare und Passanten*



Howard Kanovitz, *The Opening*, 1967

Die mythologischen Figuren

ARIADNE

Ist die griechischen Sage nach eine Tochter von Pasiphae und Minos, dem König von Kreta. König Minos hatte Athen erobert und verlangte jährlich einen Tribut von zwölf Jünglingen und Jungfrauen, um sie dem Minotaurus zu opfern. Dieses Ungeheuer war die Frucht einer Beziehung zwischen Pasiphae, seiner Frau, und einem Stier. Minos hielt ihn in einem Labyrinth gefangen. Eines Tages fiel das Los auf Theseus, in den sich Ariadne verliebte. Um ihn zu eilen, gab Ariadne Theseus einen Wollknäuel, mit dessen Hilfe er nach der Überwindung des Minotaurus aus dem Labyrinth entkommen konnte. So befreite er Athen von der grausamen Pflicht des Menschenopfers. Er nahm Ariadne wieder in Versprochen hatte, mit auf sein Schiff und trat mit ihr die Heimreise an. Unterwegs ließ der Held die kluge Frau auf der Insel Dia, die heute Naxos genannt wird, zurück.

BACCHUS

griechisch Dionysos, ist der Sohn des Zeus und der Kadmos-Tochter Semele. Zeus' Gemahlin, die eifersüchtige Hera, überredet die Rivalin, von Zeus zu verlangen, er möge sich ihm in seiner göttlichen Gestalt zeigen. Semele verbrennt unter seinem göttlichen Blitzstrahl. Zeus rettet ihre Leibesfrucht und trägt sie bis zur Geburt in seinem Oberschenkel aus. Er verwandelt den Kraben in ein Zickeln, um ihn von Heras Eifersucht zu schützen und läßt ihn von Nymphen aufziehen. Dionysos ist der Gott der Vegetation, der Gott des Weines. Er wird von Mänaden, Silenen und Satyren umgeben. Seine Anhänger feiern ihm zu Ehren orgastische Feste. Auf seinen zahlreichen Abenteuerfahrten gelang er auch nach Naxos, wo er die verlassene Ariadne findet und sie heiratet.

THESEUS

Ist der Sohn der Aithra und des Gottes Poseidon oder des attischen Königs Aigeus. Die griechische Sage schildert ihn als einen Helden, der zahlreiche Abenteuer bestanden. Nach dem er den Minotaurus besiegt hat, tritt er mit Ariadne die Heimreise nach Athen an. Er vergißt, vor seiner Rückkehr weiße Segel zu setzen. Als sein Vater das Schiff mit den schwarzen Segeln sieht, hält er den Sohn für tot und stürzt sich ins Meer.

CIRCE

Ist in der griechischen Sage die zauberkundige Tochter des Helios, die auf der Insel Aiaia lebt. Sie verlockt die Fremden durch ihre Liebeskünste und verwandelt sie in Tiere. Odysseus bezwingt Circe mit einem Zauberkraut. Ein Jahr genießt er ihre Gastfreundschaft und Liebe. Dann zeigt sie ihm den Weg in das totenreich zu dem blinden Seher Teiresias, der ihm die Gefahren nennt, die Odysseus auf seiner Heimfahrt noch erwarten. Circe sendet ihm günstigen Fahrtwind nach.

NAJADEN UND DRYADEN

sind Nymphen, niedere Naturgottheiten, oft Tochter des Zeus. Najaden leben an Quellen, Seen und Bächen, Dryaden bewohnen Bäume. Sie vereinen sich oft mit Göttern und auch mit Sterblichen, die für ihre Untreue büßen müssen. Sie sind meist freundlich, beweinend die Toten und helfen den Lebenden.

ECHO

Ist eine schöne junge Bergnymphe, die aus Kummer über ihre unerwiderte Liebe zu dem schönen Narkissos ihre Stimme verlor. Andere Quellen berichten, daß sich der Gott Pan unglücklich in Echo verliebe und sie toter leb. Ihre Stimme blieb als Echo erhalten.



Cesare
Pavese

Der Weinberg

Ariadne, die Theseus nach dem Abenteuer des Labyrinthes verließ, wurde von dem aus Indien zurückgekehrten Dionysos auf der Insel Naxos zu sich genommen und endete im Himmel unter den Sternbildern.

(Es sprechen Leukothea und Ariadne)

LEUKOTHEA:

Wirst du noch lange weinen, Ariadne?

ARIADNE:

Oh, von wo kommst denn du?

LEUKOTHEA:

Auch vom Meer herauf.

Bist du also fertig mit Weinen?

ARIADNE:

Ich bin nicht mehr allein.

LEUKOTHEA:

Ich glaube, ihr sterblichen Frauen würdet nur weinen, wenn euch jemand zuhört.

ARIADNE:

Für eine Nymphe bist du boshaft.

LEUKOTHEA:

So ist auch er also davon?

Warum, glaubst du, hat er dich verlassen?

ARIADNE:

Du hast mir nicht gesagt, wer du bist.

LEUKOTHEA:

Eine Frau, die das getan hat, was du nicht getan hast.

Ich habe versucht, mich zu töten im Meer. Sie nannten mich Ino.

Eine Göttin hat mich gerettet.

Jetzt bin ich die Nymphe der Insel.

ARIADNE:

Was willst du von mir?

LEUKOTHEA:

Wenn du so mit mir sprichst, weißt du es bereits.

Ich komme, dir zu sagen, daß dein teurer Knabe mit den schönen Worten und dem violetten Gelock für immer davonging:

Er ließ dich im Stich.

Das schwarze Segel, das verschwunden ist, bleibt die letzte Erinnerung, die er dir läßt. Laufe, schreie, sträube dich: es ist geschehen.

ARIADNE:

Ließ man auch dich im Stich, da du dich zu töten versucht hast?

LEUKOTHEA:

Es dreht sich nicht um mich.

Aber du verdienst nicht, daß ich mich mit dir unterhalte. Du bist dumm und starrköpfig.

ARIADNE:

Höre, Nymphe des Meeres, warum du mit mir reden mußt, wüßte ich nicht. Was du sagst, ist wenig oder zuviel.

Wenn ich mich töten wollte, vermöchte ich es allein.

LEUKOTHEA:

Glaube mir, Närrchen, dein Kummer ist nichts.

ARIADNE:

Und warum kommst du, es mir zu sagen?

LEUKOTHEA:

Weshalb, glaubst du, hat er dich verlassen?

ARIADNE:

O Nymphe, höre damit auf ...

LEUKOTHEA:

Sieh an, du weinst. So ist es wenigstens leichter.

Sprich nicht, es nützt nichts.

So machen sich Dummheit und Hochmütigkeit aus dem Staub.

So erscheint nun dein Schmerz als das, was er ist. Doch solange das Herz dir nicht bricht, solange du nicht bellst wie eine Hündin und dich auslöschen möchtest im Meer wie ein Brandscheit, kannst du nicht sagen, du kennest den Schmerz.

ARIADNE:

Es ist mir schon gebrochen ... das Herz ...

LEUKOTHEA:

Weine nur, sprich nicht ..

Du weißt nichts. Etwas anderes wartet auf dich.

ARIADNE:

Wie heißt du nun, Nymphe?

LEUKOTHEA:

Leukothea. Verstehst du mich, Ariadne? Das schwarze Segel ist für immer davon.

Diese Geschichte ist aus.

ARIADNE:

Sie ist mein Leben, das endet.

LEUKOTHEA:

Etwas anderes wartet auf dich. Du bist töricht. Ehrtest du keinen Gott in deinem Lande?

ARIADNE:

Welcher Gott kann mir das Schiff zurückgeben?

LEUKOTHEA:

Ich frage dich, welchen Gott du gekannt hast.

ARIADNE:

Es gibt einen Berg in der Heimat, der auch denen des Schiffes Schrecken einjagte. Auf ihm sind große Götter geboren. Wir beten sie an. Ich rief sie schon allesamt auf, doch keiner hilft mir.

Was werde ich tun? Sag mir.

LEUKOTHEA:

Was erwartest du von den Göttern?

ARIADNE:

Ich erwarte nichts mehr.

LEUKOTHEA:

So höre denn zu.

Du hast jemanden bewegt.

ARIADNE:

Was willst du sagen?

LEUKOTHEA:

So wahr ich mit dir spreche, hast du jemanden bewegt.

ARIADNE:

Du bist nur eine Nymphe.

LEUKOTHEA:

Es kann geschehen, daß eine Nymphe einen großen Gott ankündigt.

ARIADNE:

Wen, Leukothea, wen denn?

LEUKOTHEA:

Denkst du an den Gott oder den schönen Knaben?

ARIADNE:

Ich weiß nicht. Wie sagst du?

Ich werfe mich den Göttern zu Füßen.

LEUKOTHEA:

Also hast du verstanden.

Es ist ein neuer Gott. Er ist der jüngste von allen Göttern.

Er hat dich gesehen, und du gefällst ihm. Dionysos wird er genannt.

ARIADNE:

Ich kenne ihn nicht.

LEUKOTHEA:

Er ist in Theben geboren und zieht durch die Welt. Er ist ein Freudengott. Alle folgen ihm nach und jubeln ihm zu.

ARIADNE:

Ist er mächtig?

LEUKOTHEA:

Er tötet lachend. Stiere und Tiger begleiten ihn. Sein Leben ist ein Fest, und du gefällst ihm.

ARIADNE:

Aber wie hat er mich gesehen?

LEUKOTHEA:

Wer kann es sagen? Bist du je in einem Weinberg gewesen, an den das Meer säumenden Flanken der Hügel, in der saumseligen Stunde, wo die Erde ihren Duft ausströmt?

Einen rauhen und zähen Duft zwischen Feige und Pinie?

Wenn die Traube reift und die Luft schwer ist von Most?

Oder hast du je einen Granatbaum, seine Frucht und Blüte betrachtet? Da herrscht

Dionysos, auch in der Kühle vom Efeu, in den Pinienhainen und auf den Tennen.

ARIADNE:

Gibt es keinen Ort, der so einsam ist, daß uns die Götter nicht sehen?

LEUKOTHEA:

Meine Liebe, die Götter sind doch der Ort, sind die Einsamkeit, sind die Zeit, die vorbeigeht. Dionysos kommt, und dir wird es scheinen, als raube dich ein mächtiger Windstoß, ähnlich jenem Wirbelsturm, der über die Tennen und durch die Weinberge hinbraust.

ARIADNE:

Wann wird er kommen?

LEUKOTHEA:

Teure, ich künde ihn an. Darum ist das Schiff auch entflohen.

ARIADNE:

Und wer hat dir dies gesagt?

LEUKOTHEA:

Ich bin aus Theben, Ariadne. Ich bin die Schwester seiner Mutter.

ARIADNE: In meiner Heimat erzählt man, auf dem Ida würden Götter geboren. Kein Sterblicher hat jemals die

letzten Wälder überstiegen. Wir fürchten auch den Schatten,

der vom Berg herabfällt. Wie kann ich das annehmen, was

du sagst?

LEUKOTHEA:

Du hast vieles gewagt, Kleine. War für dich nicht auch der im violetten Gelock wie ein Gott?

ARIADNE:

Ich habe ihm das Leben gerettet, diesem Gott. Was habe ich davon gehabt?

LEUKOTHEA:

Vieles. Du hast gebebt und gelitten, hast zu sterben gedacht. Du hast erfahren, was ein neues Aufleben ist. Jetzt bist du allein und wartest auf einen Gott.

ARIADNE:

Und er, wie ist er?

Sehr grausam?

LEUKOTHEA:

Alle Götter sind grausam. Was soll das heißen? Alles göttliche Wesen ist grausam. Es zerstört das hilflose Geschöpf, das ihm widersteht. Um stärker zu erwachen, mußst du dich dem Schlummer ergeben. Kein Gott kann etwas betrauern.

ARIADNE:

Der thebanische Gott ... der deine da ... hast du gesagt, er töte lachend?

LEUKOTHEA:

Wer ihm widersteht, wird vernichtet.

Doch er ist nicht erbarmungsloser als alle andern. Lächeln ist wie Atmen für ihn.

ARIADNE:

Er ist nicht verschieden von einem Sterblichen.

LEUKOTHEA:

Auch das ist ein Wiederaufleben, Mädchen. Es wird sein, als liebtest du einen Ort, einen

Wasserlauf, eine Stunde des Tages. Kein Mensch wiegt das auf. Die Götter dauern solange

wie die Dinge, die sie bestimmen. Solange die Ziegen zwischen Pinien und Weinbergen hüpfen, wird er dir

gefallen und wirst du ihm gefallen.

ARIADNE:

Ich werde sterben wie alle Ziegen.

LEUKOTHEA:

Auf den Weinbergen, des Nachts, gibt es auch Sterne. Es ist ein Nachtgott, der auf

dich wartet.

Fürchte dich nicht.

Das Leben, wie es uns auferlegt ist,
ist zu schwer für uns, es bringt zu viel Schmerzen,
Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben.
Um es zu ertragen,
können wir Linderungsmittel nicht erlangen.
Solcher Mittel gibt es viele, doch drei sind es:
Mächtige Ablenkungen,
die uns unser Elend gering schätzen lassen,
Ersatzbefriedigungen,
die es verringern,
Rauschstoffe,
die uns für dasselbe unempfindlich machen.
Irgend etwas dieser Art ist unerlässlich.
Die Ersatzbefriedigungen,
wie sie uns die Kunst bietet,
sind gegen die Realität illusionen,
denn nicht minder psychisch wirksam,
dank der Rolle,
die die Phantasie im Leben behauptet hat.

Sigmund

Freud,

Das Unbehagen

in der Kultur

Hans
Mayer

TODES- SÜCHTIG- KEIT

Hofmannsthal war zum Anachronismus geworden. In einem Essay über die Ägyptische Helena hatte er leidenschaftlich die lyrisch-mythologische Oper als einzig mögliche Darstellungsform für zeitgenössische Auseinandersetzungen gefordert. Mit beschwörenden Worten wandte er sich am Schluß des Aufsatzes an seinen Tonsetzer Richard Strauss, um wieder einmal zu erläutern, nun aber durchaus nicht mehr herablassend wie damals, zur Elektra-Zeit: „Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen. Sie können mir glauben.“

Indem er immer wieder die Gegenwart bloß als Endstadium abgelebter, aber werthafter Zeiten versteht, die Zukunft ausgespart hat, die Gegenwart nur noch symbolisch verstehen möchte: als Nachprägung von etwas – großartiger – Vorgeprägtem, landet er stets im Niemandsland. Was an sich hingehen möchte, wäre er nicht gleichzeitig darauf aus, auch den Theaterbesucher und Leser als guten Gesellen und Weggenossen für dieses Land aus Nie und Nirgends zu gewinnen. Dies hängt mit dem Tod zusammen und einer Todessüchtigkeit, die in aller Dichtung Hofmannsthals ihr Wesen treibt. Darin lag noch viel Attitüde der damaligen Décadence. Später wurde, im Jedermann, der Tod sogar Requisite. Aber schließlich stellte sich Hofmannsthals Verhältnis zum Leben und zur Tradition immer deutlicher und ernsthafter unter das Gesetz des Todestriebs. Die Zukunft war ausgespart worden. Historismus aber und Bildungsgläubigkeit wurden für diesen Dichter, soviel Bedeutung er ihnen als Ideologe jeweils einräumen mochte, mehr und mehr zum Ausdruck einer Sehnsucht nach dem, was dahingung und unwiederholbar ist. Die Überfeste seiner mythologischen Opern waren insgeheim als Leichenfeiern zu verstehen. Das Ritual, bei dessen Erfindung dieser Dramatiker so erfolgreich zu sein pflegte – von der silbernen Rose bis zum Kredenzen des Glases mit Wasser in der Arabella –, war Totenritual.

In Hofmannsthals Aufzeichnungen aus der letzten Lebenszeit findet sich ein bezeichnender Satz: „Was uns zur Betrachtung der Vergangenheit treibt, ist die Ähnlichkeit des Gewesenen mit unserem Leben, welche ein Irgendwie-Eins-Sein ist. Durch Erfassung dieser Identität können wir uns selbst in die reinste Region, den Tod versetzen.“ Die Mitwelt hatte für ihn am Ende nur ein – respektvolles – Achselzucken. Die Nachwelt möchte so gern bei ihm das reine Dichtertum genießen, das ihr, wie viele meinen, die Schriftsteller von heute heimtückisch vorenthalten. Da ist es an der Zeit, diesen Künstler und sein Werk in aller Brüchigkeit sichtbar zu machen. Dann erst werden Größe und Leid dieses poetischen Unternehmens, jenseits von Scheitern oder Gelingen, für uns verstehbar. Beim Anblick all dieser Versuche, Absagen, Verwandlungen und Anverwandlungen wird offenbar, daß dieser Dichter, der die Zukunft zu verbannen gedachte, eben darin ein Vorläufer der Späteren werden konnte. In seinem gespannten Verhältnis zur Zeit liegt ein stellvertretendes Element moderner Poesie weit über den Fall Hofmannsthal hinaus.

Das Element der Komödie
ist die Ironie.
Die Tragödie gibt ihrem Helden,
dem Individuum,
die künstliche Würde:
sie macht ihn zum Halbgott
und hebt ihn über
die bürgerlichen Verhältnisse hinaus.
Wenn sie sich
von dieser unbewußten
aber notwendigen Tradition
nur einen halben Schritt entfernt,
so gerät sie in den Bereich
der Komödie.
Die Tragödie entfaltet sich am
sozial Unbedingten.
Aber die wirkliche Komödie setzt
ihre Individuen in ein tausendfach
verhökelttes Verhältnis zur Welt,
sie setzt alles in ein Verhältnis
zu allem und damit alles
in ein Verhältnis der Ironie.

Hugo von Hofmannsthal

Hella Bartnig

LASS MICH VERSTEINEN IN DER MEINIGEN WELT

Gedanken
zu zwei Kunstwerken gleichen Sujets

Vom Dach des 1878 eröffneten zweiten Dresdner Hoftheaters von Gottfried Semper grüßen Bacchus und Ariadne die Besucher des Theaterplatzes. Im Inneren des Opernhauses sind die beiden mythologischen Gestalten seit 1912, seit der Dresdner Erstaufführung von Richard Strauss' erster Fassung „Ariadne auf Naxos“ zu Hause. Sieht man von dem Opernerstling „Guntram“ ab, war diese Oper nach „Feuersnot“, „Elektra“, „Salome“ und „Rosenkavalier“ das erste Werk, das Richard Strauss nicht zur Uraufführung an das Hoftheater in Dresden vergab. Ursprünglich als 30 minütiges Divertissement gedacht, sollte „Ariadne auf Naxos“ die Molière-Komödie „Le Bourgeois Gentilhomme“ (Der Bürger als Edelmann) beschließen, die Hugo von Hofmannsthal für eine Aufführung am Deutschen Theater in Berlin in der Regie von Max Reinhardt bearbeiteten wollte. Nachdem dieser Aufführungsort für das sich immer mehr ausweitende Molière/Ariadne-Projekt ausschied, dachte man wieder an Dresden. Das musikalisch subtile Kammerspiel auf die Bühne des großen Opernhauses zu bringen, erschien Strauss jedoch wie „Selbstmord“. Außerdem befürchtete der Komponist, daß die Dresdner die von ihm gewünschte „Elitebesetzung“ nicht unter Vertrag nehmen würden. Hofmannsthal

hingegen konnte dem inzwischen ins Gespräch gekommenen Stuttgart als Uraufführungsort „keine gute Seite abgewinnen“: „... in Dresden, man mag über Dresden denken, wie man will, bleibt das, was wir vier Menschen (gemeint waren Hofmannsthal, Strauss, Reinhardt und der Bankier Willy Levin, Anm.) geschaffen haben, doch eine Saison hindurch bestehen, ein paar tausend Menschen sehen es und unter diesen sind die anonymen, wirklich fühlenden Elemente des Publikums“. Strauss bestand auf Stuttgart, wo die erste Fassung von „Ariadne auf Naxos“ am 24. Oktober 1912 zusammen mit dem „Bürger als Edelmann“ im neuerbauten Kleinen Haus des Stuttgarter Hoftheaters unter der musikalischen Leitung des Komponisten, mit Sängern aus Berlin, Wien und mit der Dresdner Marschallin des „Rosenkavaliers“ Margarete Siems sowie einem Spezialensemble von Musikern zur Uraufführung kam. Dresden folgte erst am 14. November des gleichen Jahres, trotz der langjährigen Verbindung des Komponisten mit dieser Stadt und trotz der beziehungsvollen Quadriga-Figur auf ihrem Opernhaus. Zum Trost deeschierte Strauss schon am 19. Oktober an den Dresdner Generalmusikdirektor Ernst von Schuch: „Fr. Siems hat auf heutiger Probe durch unerhört vollendete Wiedergabe der stimmlichen und technisch gleich sieghaft vorgetragenen Zerbinetta-Arie bei dem anwesenden Kunstpersonal des Hoftheaters einen rauschenden Triumph errungen.“

Die Idee, die Exedra mit einer Darstellung von Bacchus und Ariadne zu krönen, stammte von dem Erbauer des Dresdner Hoftheaters Gottfried Semper. Den Auftrag für die Ausführung der Figurengruppe erhielt der Bildhauer Johannes Schilling. Er gab der Quadriga folgenden Titel: „Bacchus und Ariadne halten, Begeisterung und Freude bringend, auf dem von Panthern gezogenen Wagen festlichen Einzug bei den Menschen.“

Bacchus als Sinnbild für die unabänderliche Natur, das Freie, Ungezügelter, begleitet von Ariadne, Symbolfigur der kompromißlos Liebenden, kraftvoll und doch die Führung dem Mann, dem Gott überlassend, so kommen die bronzenen Figuren daher. Doch schon einem kunstverständigen Zeitgenossen wie dem Maler und Kunsthistoriker Friedrich Pecht kam Zweifel, ob der in Deutschland „ohnehin schon übermäßig in Anspruch genommene Bacchus auch noch als Repräsentanten der Dichtkunst oder gar allen durch die Kunst veredelten Genusses überhaupt zu denken“ sei.

Seine Gefährtin Ariadne hingegen schien geradezu einen Erbanspruch auf die Schirmherrschaft über ein Theater zu haben, in dem ursprünglich Schauspiel und Oper beheimatet gewesen waren.

Der griechische Sagenstoff um die Königstochter Ariadne und den Helden Theseus hatte sich nicht nur in der Dichtkunst etabliert, sondern beherrschte auch seit Jahrhunderten die musikalischen Phantasien. Monteverdi hinterließ eine Arianna-Oper mit dem heute noch berühmten Lamento. Ebenso Bernardo Pasquini, Nicola Porpora und Georg Friedrich Händel. Allein im 17. und 18. Jahrhundert war dieser Stoff weit über vierzig Mal vertont worden. Das 19. Jahrhundert kannte diese Geschichte abgesehen von ihrer literarischen Bearbeitung auch als Oper, Kantate, Azione teatrale oder Poème lyrique, und im 20. Jahrhundert gab es neben Strauss und Hofmannsthal bekannte Komponisten wie Massenet, Milhaud und Martinu, die darin einen Opernstoff sahen. Meist handelten diese Werke von der verlassenen Frau, ihrer Trauer und ihrer Errettung bzw. ihres Untergangs. Hofmannsthal hingegen dachte zunächst an eine Stil-Parodie, eine einzigartige Mischung „aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts, in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der commedia dell'arte, Harterkin und Scaramuccio, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen.“ (Brief am Strauss, 29. März 1911).

Es folgte ein jahrelanges Ringen um dieses Projekt, das mit dem Entschluß endete, „Ariadne auf Naxos“ von der Molière-Komödie zu trennen und auf ein eigenes „Postament“ zu stellen.

Aus der „geistreichen Paraphrase des alten heroischen Stils, durchflochten mit Buffo-Stil“ (Hofmannsthal an Strauss, 29. April 1911) wurde ein Neben- und Nacheinander der beiden stilistischen wie seelisch konträren Bezirke, das in eine klanggewaltige Apotheose mündete. Adorno sprach von einer „geheimen Kapitulationsurkunde“, der alles, was Strauss nach dem „Rosenkavalier“ und der „Ariadne“ komponierte, gehorchte, und er fügte hinzu: „Dadurch versteinerte Strauss wie der Kaiser in der Frau ohne Schatten.“ Schon am Schluß von „Ariadne auf Naxos“ vollzieht sich die Wandlung ins Monumentale. Strauss hatte sich mit seiner Idee, den Komponisten die Schlußworte in den Mund zu legen, gegen Hofmannsthal nicht durchsetzen können. Der Dichter beharrte darauf, die Oper am Schluß in „mystische Höhe“ zu führen und zeigte sich lediglich damit einverstanden, „daß die Gegenstimme in der einzigen Figur Zerbinetta am Schluß einen Moment lang zur Geltung kommt.“ (Hofmannsthal an Strauss, 15. Mai 1916)

Schon lange war nicht mehr die Rede davon, daß „Zerbinetta ein Verhältnis mit dem Komponisten haben“ könne (Strauss an Hofmannsthal, 24. Juli 1911), korrelativ zu der Beziehung Ariadne-Bacchus. Stattdessen mißt sich das Hohe Paar an den „ewigen Sternen“ und gerinnt zu pathetischer Größe, vergleichbar der Quadriga-Skulptur auf dem Dresdner Opernhaus.

„Immerhin macht das schöne Paar eine reizende Wirkung, wenn auch die ungeheure Mehrzahl aller Beschauer sicherlich nicht weiß, was es denn eigentlich da droben zu thun habe und daher kühl unter demselben vorbeigeht.“ (Friedrich Pecht)



Lieber Herr von Hofmannsthal!

Ihr Wunsch ist mir Befehl!

Zerbinetta

tritt Ziffer 326 leise aus der Kulissee
und singt spöttisch:

„Kommi der neue Gott gegangen,
hingegen

sind wir stumm – stumm“ –

das Fagott deutet dazu

das Rondothema de Arie an,

sie verschwindet

Ziffer 327

worauf das „blumengeschmückte“

(richtig?) Schiff des Bacchus

auf dem Meere erscheint.

Ist Ihnen das recht?

Strauss an Hofmannsthal,
18. Mai 1916

PLOT DESCRIPTION

A wealthy sponsor wants to entertain his guests with a special event on the occasion of an art museum opening. The opera "Ariadne auf Naxos", which was written by a young composer for the occasion, will be premiered in the newly opened museum for contemporary art. In order to make the high-brow work palatable for the public, a comedy troupe has also been invited to provide cheer by presenting the comedy "Zerbinetta and her four lovers". The music teacher protests in vain against the presentation of a common street show and fireworks display directly following the premiere of his student's serious work. The situation comes to a climax when the Major Domo tells the arriving artist troupes that the patron has arranged for the simultaneous performance of both works. The opera personnel is shocked. Only Zerbinetta and the dancing master immediately see the chance to use their improvisations to outshine the opera and win the public over to their side. The unhappy composer must face the question of whether he wants to see his work presented in fragments or not premiered at all. To the anger of Harlequin, Zerbinetta takes on the young genius and allows him to see everything through other eyes for a moment. Yet as it becomes clear to the composer how his opera will be played out, his protests come too late. The performance has already begun.

The opera takes place on a deserted island where Ariadne, abandoned by Theseus, surrenders to her emotional agony. Dryade, Naxade and Echo are unable to console her. Ariadne wants to die. The comedians are also powerless. Their cheerful songs cannot pull Ariadne out of her sorrow. Then Zerbinetta decides to talk with Ariadne, woman to woman. The two women, however, are so different that they have nothing in common. Zerbinetta performs her cheerful act with the comedians and flirts with the composer. The scene changes and the nymphs announce the imminent arrival of Bacchus. He has barely escaped from the magician Circe, who seduces men and turns them into pigs, and he is fearful of meeting another dangerous seductress. Ariadne believes that she recognizes in Bacchus the messenger of death. Unknowingly they give themselves up to the intoxication of metamorphosis. The young composer had represented the end of his first opera as a transfiguration. Yet his music freezes in no resounding forms. Through Zerbinetta has he realized what life really can be.

RÉSUMÉ DE L'ACTION

À l'occasion d'un vernissage, un riche sponsor veut distraire ses invités en leur proposant un événement exceptionnel. Spécialement composé pour cette occasion par un jeune musicien, l'opéra "Ariadne à Naxos" va donc être présenté dans le tout nouveau Musée d'Art contemporain qui vient d'ouvrir ses portes. Pour compléter le programme, une troupe de comédiens a été invitée à venir jouer le divertissement "Zerbinetta et ses quatre amoureux". C'est en vain que le professeur de musique proteste, outre qu'il est de voir qu'après la présentation de l'œuvre grave de son élève, le sponsor a prévu une pièce de boulevard et un feu d'artifice. La situation s'envenime lorsque l'administrateur annonce à la troupe des comédiens que le mécène a ordonné que les deux pièces soient exécutées en parallèle. Les chanteurs d'opéra sont scandalisés. Seuls Zerbinetta et le maître de ballet voient l'occasion d'éclipser l'opéra par leurs improvisations et de mettre le public de leur côté. Désespéré, le compositeur ne sait plus s'il doit ne présenter que des fragments de son œuvre ou en annuler tout simplement la représentation. Au grand dépit d'Harlequin, Zerbinetta se consacre au jeune génie et pour un moment « lui fait tout voir avec d'autres yeux » lorsque le compositeur comprend que son opéra doit faire les frais de l'opération. Il est trop tard pour qu'il proteste, car la représentation a déjà commencé.

L'action de l'opéra se situe sur une île déserte ou abandonnée par Theseus. Ariadne se laisse aller à son désespoir. C'est en vain que les nymphes, les naïades et Echo tentent de la consoler. Ariadne ne voit d'issue que dans la mort. Les comédiens ne parviennent pas eux non plus à la distraire. Leur joyeuse chanson ne parvient pas à arracher Ariadne à son désespoir. C'est alors que Zerbinetta décide de parler à Ariadne, de femme à femme. Mais aucune solidarité ne peut s'installer entre elles, ces deux femmes étant trop différentes l'une de l'autre. Ariadne se retire. Zerbinetta continue à jouer avec les comédiens et a depuis long temps jeté un oeil sur le compositeur. Changement de tableau, les nymphes annoncent l'arrivée prochaine de Bacchus qui n'a échappé que de peu à la magicienne Circe qui séduit les hommes avant de les transformer en cochons. Il a craint de succomber à nouveau aux dangereuses manœuvres de séduction d'une femme. Ariadne croit quant à elle reconnaître en Bacchus le message de la mort. Embarrassément ils s'adonnent à l'ivresse de la métamorphose. Le jeune compositeur avait imaginé pour son premier opéra une fin en forme de mystère. Mais sa musique se fige. Zerbinetta lui a fait entrevoir ce que la vie peut être aussi.

geplant gelernt geprobt gewagt



gefördert

➤ wir sind dabei.



IBM

BILFINGER BERGER

ESAG

DAIMLERCHRYSLER

Publinter
CRG

WEGGER
Ger Dreyer Schöne & Meier

Werden auch Sie Mitglied im Kuratorium oder im Förderkreis. Helfen Sie mit, die Ziele der Stiftung zu realisieren und genießen Sie gleichzeitig viele persönliche Vorteile.

Diesem Aufruf der 1992 gegründeten Stiftung zur Förderung der Semperoper sind mittlerweile zahlreiche Freunde der Semperoper gefolgt.

Sowohl Unternehmer als auch Privatpersonen fördern den musikalischen Nachwuchs, ermöglichen Engagements von Künstlern mit Weltruf nach Dresden und schaffen die Voraussetzung für künstlerische Ereignisse von außergewöhnlichem Rang.

Durch das persönliche und aktive Engagement jedes einzelnen Mitgliedes ist diese Einrichtung zu einer der erfolgreichsten Stiftungen in der deutschen Kulturlandschaft geworden.



Stiftung zur Förderung der Semperoper Dresden
Gegründet von Senator h.c. Rudi Häussler 1992

Informationen und Spendenvordrucke direkt von der
Stiftung zur Förderung der Semperoper (im Hause der Sparkassen-Versicherung Sachsen)
An der Flutrinne 12,01139 Dresden, Telefon 0351 / 4235-598, Telefax 0351 / 4235-455
stiftung.semperoper@sv-sachsen.de, www.stiftung-semperoper.de

SÄCHSISCHE STAATSOOPER DRESDEN
Intendant Prof. Gard Uecker

Spielzeit 2003/2004
Semperoper
Premiere am 14. März 1999

Herausgegeben von der Intendanz
©/Mai 2004

Redaktion Dr. Hella Barinig
Gestaltung Eckehard Walter
Titelbild und Mittelseite
Modellfotos von Marco Arturo Marelli
Reproduktionen und Druck
UDD Union Druckeriet Dresden GmbH

Literaturnachweis

Richard Strauss: Briefwechsel
mit Hugo von Hofmannsthal
Berlin 1926

Hugo von Hofmannsthal:
Sämtliche Werke,
herausgegeben
von Manfred Hoppa,
Frankfurt am Main 1985,
Band 24

Hugo von Hofmannsthal:
Blicke, Essays, Leipzig 1987
Bolho Strauß: Theaterstücke,
München 1991

Bolho Strauß: Poete,
Passanten, München 1981

Werner Herzog: Ficcarraldo,
Filmerzählungen, Berlin 1987

Caesar Pavese:
Der Weinberg,
aus: Programmheft der
Schaubühne am Halleschen
Ufer, Antikenprojekt,
Berlin 1972

Hans Mayer: Ein Denkmal
für Johannes Brahms,
Frankfurt am Main 1993

Theodor W. Adorno:
Dissonanzen, Einleitung
in die Musiksoziologie,
Gesammelte Schriften 14,
Frankfurt am Main 1997

Berolt Brecht: Schriften
zum Theater, Berlin,
Weimar 1964

Sigmund Freud:
Abriß der Psychoanalyse,
Das Unbehagen in der Kultur,
Frankfurt am Main 1992

Die Artikel von Hella Barinig
und Boris Kehrmann
sind Originalbeiträge
für dieses Heft

Bildquellen

Howard Kanovitz: Arbeiten
1951-1978, Ausstellungskatalog,
Akademie der Künste,
Berlin 1979

Helen J. Dow: The art of Alex
GoVile, Toronto 1972

Borbel Stephan: Sächsisches
Bildhauerkunst,
Johannes Schilling, 1328-1910,
Berlin 1996

Richard Strauss (1864-1949),
Musik des Lichts in dunkler
Zeit - Vom Bürgerschreck
zum Rosenkavalier,
5. Dokumentation zu Theater
und Musik, Hamburg 1979



SÄCHSISCHE
STAATSOPER DRESDEN
SEMPEROPER

Intendant Prof. Gerd Uecker

1949 STKA

04041

Dienstag, den 7. September 2004, 19.00 Uhr

Richard Strauss

ARIADNE AUF NAXOS

Oper in einem Aufzug
nebst einem Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal

Mit freundlicher Unterstützung der Techem AG in Frankfurt/Main

Musikalische Leitung		Philippe Jordan
Inszenierung und Bühnenbild		Marco Arturo Marelli
Kostüme		Dagmar Niefind-Marelli

29. Vorstellung
seit der Premiere am 14. März 1999

Personen des Vorspiels

Der Haushofmeister	Friedrich-Wilhelm Junge
Ein Musiklehrer	Hans-Joachim Ketelsen
Der Komponist	Sophie Koch
Der Tenor	Stephen Gould
Ein Offizier	Michael Auenmüller
Ein Tanzmeister	Oliver Ringelhahn
Ein Perückenmacher	Matthias Henneberg
Ein Lakai	Jürgen Commichau
Zerbinetta	Cornelia Götz*
Primadonna	Anne Schwanewilms
Harlekin	Jochen Kupfer
Scaramuccio	Gerald Hupach
Truffaldin	Jacques-Greg Belobo
Brighella	Peter Kächler

* für die erkrankte Roxana Incontrera

Personen der Oper

Ariadne	Anne Schwanewilms
Bacchus	Stephen Gould
Najade	Christiane Hossfeld
Dryade	Angela Liebold
Echo	Eva Kirchner
Zerbinetta	Cornelia Götz*
Harlekin	Jochen Kupfer
Scaramuccio	Gerald Hupach
Truffaldin	Jacques-Greg Belobo
Brighella	Peter Kächler

und

Monica Grabs, Michael Hochmuth

Ruthild Birke-Hamann, Erika Bohndorf,

Ingolf Braeuniger, Bernd Gierke, Roy Helbig, Ullrich Hengst, Ingrid Herklotz, Anemone Hünich, Wolfgang Jenschke,
Tobias Kade, Thomas Winkler, Gerd Kramer, Stefanie Lassak, Uwe Leithold, Kathrin Lüdecke, Andrej Meyer,
Edda Mitschke, Jörg Neubert, Julia Diehlmann, Dieter Oeser, Barbara Reibiger, Friedemann Kurtz, Jürgen Richter,
Irina Risz, Torsten Sander, Joachim Schröter, Gerhard Schulz, Ursula Spiewack, Thoralf Stöckl,
Anne Thiemar, Konrad Weihermüller, Hans-Jürgen Weist, Jette Wendler, Marianne Koch

ES SPIELT

DIE SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

Beginn 19.00 Uhr

Ende 21.00 Uhr

ohne PAUSE

Dramaturgie	Hella Bartnig
Abendspielleitung	Bernd Gierke
Dramaturgische Vorbereitung	Boris Kehrmann
Bühnenbildassistent	Stephan Rolfes
Kostümassistentin	Bettina Lauer
Musikalische Einstudierung	Johannes Wulff-Woesten
Musikalische Assistenten	Darina Kulischewa, Klaus-Dieter Stephan, Thom Christoph
Inspizientin	Jutta Rockstroh
Souffleuse	Carmen Weber
Komparserie	Ruthild Birke-Hamann, Dieter Oeser
Technischer Direktor	Volker Butzmann
Technischer Assistent	Arne Walther
Bühne	Christoph Bauch, Andreas Knoblauch
Beleuchtung	Jan Seeger, Jens Klotzsche
Ton	Horst-Dieter Käßler, Günter Scholz, Rolf Romberg
Requisite	Elisabeth Schröter, Karla Teubel
Leitung der Dekorationswerkstätten	Sven Schmidgen, Martin Borrmeister
Konstruktion	Gerhard Fiedler
Leitung der Kostümwerkstätten	Frauke Schernau, Günther Zöller
Assistentin	Claudia Kern
Maske	Barbara Hildebrandt, Cornelia Hörbe, Dietmar Zühlsdorf

Aufführungsrechte
Verlag Furstner, Mainz

Als nächste Vorstellung
im Anrecht BD 05
ist die Aufführung
DIE VERKAUFTE BRAUT
von Bedřich Smetana
am 27. Oktober 2004, 19.00 Uhr
vorgesehen

Für das Bühnenbild wurden Kopien folgender Bildkunstwerke verwendet:

Howard Kanovitz: The Opening, 1967

© VG Bild-Kunst, Bonn 1999

Alex Colville: Departure, 1962

Alex Colville: Swimmer, 1962

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Jenny Saville: Shift, 1996-97

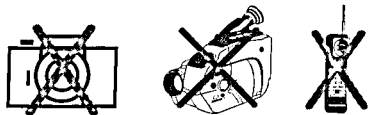
Jenny Saville: Hybrid, 1997

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Drei Fotografien von Joel Meyerowitz

In diesem Fall war es bisher nicht möglich, den Rechtsinhaber zu eruiieren.
Ihre Rechtsansprüche bleiben gewahrt.

Wir danken Max von Bruch für die Erlaubnis, sein Video „Tausend Küsse“
in unserer Aufführung zu zeigen.



Bitte! Please! S'il vous plaît! Per favore!

上演中に、写真、ビデオ、8ミリなどの撮影および録音をすることは禁じられています。
携帯電話もスイッチを切ってください。

Weltstars in der Semperoper



Edita Gruberova, 12. September 2004, 20 Uhr

Ovationen des Publikums, Hymnen der Presse: „Prima Donna assoluta, Phänomen der Koloratur, Diva des Belcanto-Gesangs“. Auf allen großen Bühnen gefeiert, ständiger Gast bedeutender Opernfestspiele, zu erleben in Opernverfilmungen und auf Tonträgern als Opern- und Liedinterpretin.



Ben Heppner, 8. Dezember 2004, 20 Uhr

Weltweit gefeiert als einer der besten Tenöre. Wunderbare Stimme, intelligente Rollengestaltung und ausgeprägter Sinn fürs Dramatische. Liedgestaltung.



Dame Felicity Lott, 28. Februar 2005, 20 Uhr

Es ist nicht nur ein außerordentliches Vergnügen, Dame Felicity Lott zu hören, sondern auch Sie zu sehen und zu erleben, mit welcher Wonne, Innigkeit und mit welchem Charme sie ihre Lieder und Arien interpretiert. Man bejubelt sie aller Orten nahezu euphorisch.



Soile Isokoski/ Bo Skovhus, 26. Mai 2005, 20 Uhr

Die gebürtige Finnin Soile Isokoski, deren Vorname übersetzt soviel wie „nordisches Licht“ bedeutet, zählt zu den meistgefragtesten Sopranistinnen ihres Faches. Sie ist seit Jahren ständiger Gast der namhaftesten internationalen Opern- und Konzerthäuser.



Der in Dänemark geborene Bariton Bo Skovhus, österreichischer Kammersänger, widmet einen großen Teil seiner Zeit dem Liedgesang. Er ist einer der wenigen Spitzeninterpreten seiner Generation und wird zu allen bedeutenden Festspielen und in die Musikzentren der Welt eingeladen.



Michael Schade, 20. Juni 2005, 20 Uhr

Ende September 2003 wurde er als „weltbesten Tenor seines Faches“ von der Presse gefeiert. Der deutsch-kanadische Künstler hat sich innerhalb kurzer Zeit zu einem der international erfolgreichsten Sänger der jungen Generation entwickelt.