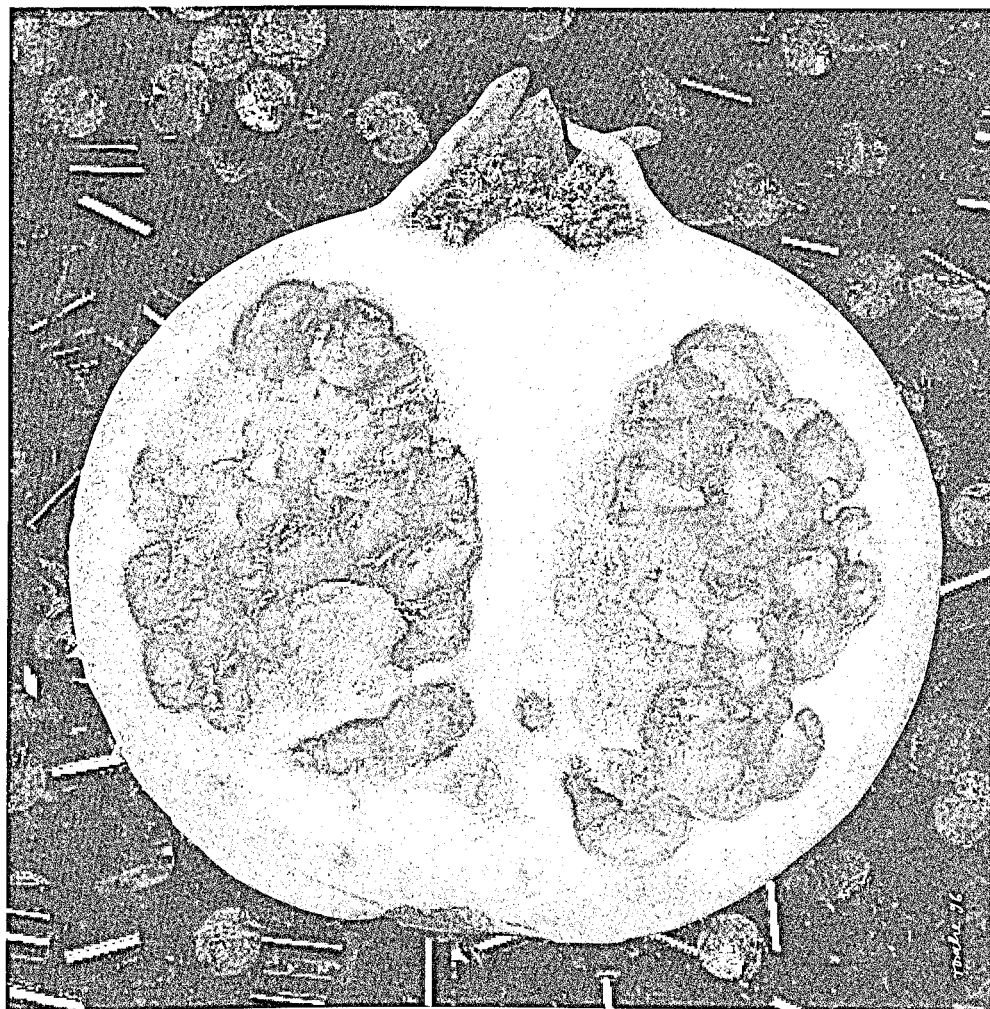


RICHARD
STRAUSS



DIE FRAU
OHNE
SCHATTEN

SACHSISCHE STAATSOPER
DRESDEN
Intendant Christoph Albrecht

Spielzeit 2000/2001
Sempéoper
Premiere am 17. November 1996

Herausgegeben von der Intendanz
© November 1996

Redaktion: Dr. Hella Barinig
Gestaltung
Ekkehard Walter, BDG
Fotos der Inszenierung
Monika Rittershaus
Satz, Repro und Druck
UDD Union Druckerei
Dresden GmbH

1919

SCHREITEN HINEIN
UND VERSTRICKEN
IN DAS WUNDERBARE,
VERHÄNGNIS,
ÜBER SIE WALTET.

E.T.A. HOFFMANN

DIE FRAU OHNE DIE SCHATTE

PETER HEIDRICH

Gehen wir ins Theater, in die Oper zumal, so gehen wir zu einem Fest. Festlich gestimmt, erleben wir einen nicht-alltäglichen Blick auf die Hintergründe, auf das Tragende unseres Lebens. Wir blicken hinter die Masken und Fassaden und erfahren das eigentlich Wirkende. In besonderem Maße geschieht das bei einem Märchen. Es bringt uns einen Traum vom „wahren Leben“. Dieser läßt uns bemerken, wie oft wir unabsichtlich, unbewußt verhindern, daß wir unsere Eigentlichkeit, unser unverwechseltes Leben leben; wie oft unerklärliche Eingriffe („Schicksal“) uns verwehren, wir selbst zu

sein. Unserem Verstehen ist das selten zugänglich, unsere Seele versucht aber, uns in nächtlichen Traumbildern darauf hinzuweisen, was in unserem Leben mißlingt. Solche Traumbilder und -geschichten können verwirrend sein, wir suchen dann nach einem Erfahrenen, der uns die Bilder „deuten“ kann und soll. Deuten: das heißt in unserer deutschen Sprache eigentlich: etwas dem einfachen Volke erklären. Der Deutende übersetzt also in eine andere Sprache, macht vielleicht aus Bildern Begriffe, aus Vieldeutigem Eindeutiges. Es gibt aber Männer und Frauen, denen am Deuten solcher womöglich

verwirrenden Bilder und Bildfolgen nicht gelegen ist; sie sind indes begabt, Bildgeschichten, Märchen zu dichten. Sie geben ihrer Phantasie Spielraum, und diese spielt nun. Das griechische Wort „Phantasie“ besagt: etwas sichtbar werden zu lassen. Phantasie läßt erscheinen, welche Kräfte, welche Muster dem Leben „zugrunde liegen“. Diese Kräfte sind etwas Wirkliches, etwas Wirkendes, aber sie sind nicht gegenständlich, uns nicht objektiv gegenüber.

Als Hugo von Hofmannsthal die Märchenoper „Die Frau ohne Schatten“ schrieb und danach die Prosaerzählung

*In einem alten Noizbuch
finde ich
die folgende Eintragung
des ersten Einfalles
unterm 20. Februar 1911*

„Die Frau ohne Schatten, ein phantastisches Schauspiel. Die Kaiserin, einer Fee Tochter, ist kinderlos.

Man verschafft ihr das fremde Kind. Schließlich gibt sie es der rechten Mutter zurück. (>Wer sich überwindet <) Das zweite Paar (zu Kaiser und Kaiserin) sind Arlekin und Smeraldine. Sie will schon bleiben. Er tappisch und gut. Sie gibt ihr Kind her, einer als Fischhändlerin verkleideten bösen Fee, der Schatten als Zugabe.

Das ist der eigentliche Kern des Stoffes. Für Arlekin und Smeraldine traten bald in meine Phantasie zwei Wiener Volkstypen. Ich wollte das Ganze als Volksstück, mit bescheidener begleitender Musik machen, zwei Welten gegenüberstehend, die Figuren der unteren Sphäre im Dialekt.

Nachdem sich das Ganze etwas ausgeformt hatte, erzählte ich es einigen Freunden, darunter auch Strauss. Ich fragte ihn, ob er sich diese Handlung als Oper denken könne, aber er selber scheint mir, faßte sie gleich als Opernhandlung auf. Das Musikalische des Prüfungs- und Läuterungsmotives, die Verwandtschaft mit dem Grundmotiv der „Zauberflöte“ fiel uns beiden auf. Damit war es entschieden, daß beide Figurengruppen im gleichen Stil, in höherer Sprache zu behandeln waren, an Stelle von Arlekin und Smeraldine, oder dem Wiener Flickschneider und seiner schönen unzufriedenen Frau, waren der Färber und die Färberin geeignet. 1913 schrieb ich dann den ersten und zweiten Akt und Strauss fing gleich zu komponieren an. Im Juli 1914 wenige Tage vor der Mobilisierung, hatte ich den dritten beendet. 1915 war die Komposition fertig, dann lag die Oper vier Jahre in Strauss' Schreibtisch. Wir konnten uns nicht entschließen, sie während des Krieges spielen zu lassen.

ZU ENTSTEHUNG GESCHICHTE DER »FRAU OHNE SCHATTEN«

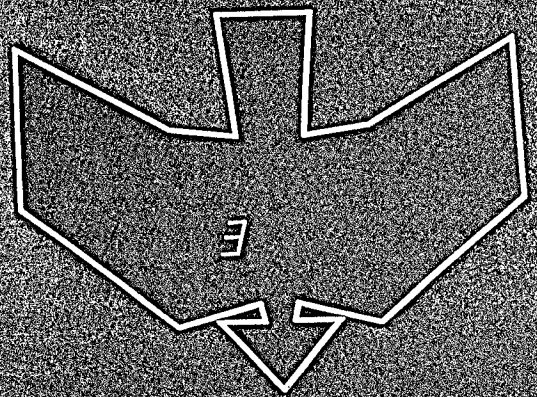
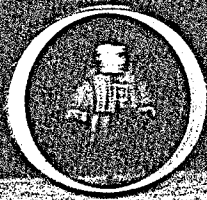
Zu einer Gestaltung des gleichen Stoffes in erzählender Form, die demnächst erscheint, habe ich die Feder erst angesetzt, nachdem die dramatische, das heißt die Opernform fertig vorlag.

dazu, lebte er in der Welt des Goetheschen „Märchens“, das als siebente Geschichte unter diesem Titel die „Unterhaltung deutscher Ausgewanderten“ abschließt. Dieses „Märchen“ solle an alles und an nichts erinnern: an nichts, weil diese Geschichte nie und nirgends passiert ist; an alles, weil in dieser Erzählung für alle Menschen Wesentliches beschrieben ist. An alles und an nichts erinnern – Goethe spricht auch davon, das „Märchen“ sei bedeutend und deutungslos: das führt zu einem eigentümlichen Schwebezustand, der keine Ausschließlichkeit einer einzigen Deutung zuläßt, sondern gerade in der Vieldeutigkeit jedem Wichtiges zeigt.

In unserer objektiven Welt gibt es keine Frau ohne Schatten. Jeder Körper verdrängt sogar das Licht von dem Ort, auf dem er steht, geschweige daß ein anderer auf dem Stuhl sitzen kann, auf dem ich sitze. Schon in den Anfängen griechischer Philosophie wurde das als unbeabsichtigte, aber eben unumgängliche Schuld im Verhältnis der Dinge zueinander verstanden. Unsere Welt ist zweigeteilt, es gibt Licht und Schatten. Die Sprachwurzel unseres Wortes „Schatten“ bedeutet Finsternis. Die Urgegebenheit der Schöpfung ist nach dem Buch Genesis Licht und Finsternis; altes chinesisches Denken spricht von Yang und Yin. Selbst die Beschreibung, im Theater erlebten wir festlich das eigentlich Wirkende des Lebens, bedarf der Schattenergänzung. Der Theaterdirektor, den Goethe im Vorspiel zu Faust I auf die Bühne bringt, weiß von Besuchern, die im Theater sind, weil sie eine Verdauungspause vor dem erotischen

Abenteuer suchen, er nennt Damen, die sich und ihren Putz zum besten geben und ohne Gage mitspielen. Das ist die Schattenseite des Publikums, statt hinter die Masken zu schauen, machen sie selbst „Theater“. Doch die Lichtseite des Publikums kennt jener Theaterdirektor auch: sie möchten gern erstaunen, drängen sich an der „Gnadenpforte“ des Theaters, und der Jugend schönste Blüte lauscht der Offenbarung. Ist der Zuschauer ein Werdender, wird er dankbar sein.

Für solchen Werdenden ist die Frau ohne Schatten ein Urbild. Diese Oper bringt die Verwandlung, das Werden, einer Frau auf die Bühne. Die Frau gewinnt dabei ihren Schatten. Daß sie äußerlich von ihrer Geburt an einen Schatten wirft, ist ohne Interesse, auf dieser äußeren Ebene spielt die Märchenoper nicht. Im erwähnten Faustvorspiel ruft der Schauspieler (Lustige Person): „greift nur hinein ins volle Menschenleben! Ein jeder



lebt's, nicht vielen ist's bekannt." Wir können übersehen, verdrängen, daß wir einen Schatten haben, und halten uns nur für edel und licht. Ein anderer Mensch kann in uns den Engel sehen – wenn er uns liebt, wird er das ganz gewiß tun –, aber er kann uns dann auch so idealisieren, daß die Lebenswirklichkeit wieder verletzt wird. So ist die Ausgangssituation unserer Oper: der Kaiser sieht in der Kaiserin nur das lichte Wesen einer höheren Welt, sie hat einen kristallinen Leib. Läßt sie sich diese Vergötterung gefallen? Immerhin erhält sie Kunde aus der Geisterwelt, daß ihr eine Frist gesetzt ist von einem Jahr und drei Tagen. Diese drei Tage sind nun angebrochen. In dieser Frist muß sie einen Schatten gewinnen, muß die Zweiteilung der Welt – der erhabene Kaiserpalast und die niedrige Menschenwelt – überwinden.

Das Zeitsymbol der drei Tage ist dem Mond abgelesen worden. Drei Tage ist Schwarzmond zwischen zwei Mondphasen. Nach drei Tagen beginnt ein neuer Mond: in Märchen der Südsee wie in „Hänsel und Gretel“, in der Erzählung von Jona im Fisch: im Dunkel des Waldes, im Verschlucktsein im Wasser, ja, bei den Adonisfeiern des Altertums und den Tagen von Karfreitag bis Ostern im Erfahren des Todes: die drei Tage ermöglichen die Wandlung. Erst wer sich dem Dunkel stellt, dem Schmutz, dem Banalen des Lebens, der Schuld, dem Sterben, gewinnt ein fruchtbares Leben – in der Bildsprache des Märchens: bekommt Kinder. Die in vielen Märchen begegnende Ausgangssituation, daß ein Paar keine Kinder hat, bezeichnet ja kein medizinisches Problem. Zum Dunkel Ja sagen, Schuld einsehen (Dir, Barak, bin ich mich schuldig, sagt die Kaiserin): das wandelt den Menschen. Diese Wandlung bewegt nicht nur diesen

einen Menschen selbst – v. Hofmannsthal nennt das: das Automatische; die Wandlung bewegt auch den anderen, das Opfer der Kaiserin wandelt den Kaiser, das Färberpaar, gibt dem Ungeborenen Raum – v. Hofmannsthal nennt das das Allomatische, vermutlich eine Wortprägung des Dichters, der in seiner Oper den Triumph des Allomatischen sieht: werde ich zu dem, was ich eigentlich selbst bin, erschließe ich auch dem Anderen (griechisch: allos) sein Selbstsein. Die Oper hütet sich, diesen Anspruch an den Einzelnen mit einem plumpdirekten ethischen Imperativ auszudrücken, in dessen Nähe ein Deutungsversuch leicht kommt. Die Oper stellt nur Bilder vor uns hin, und rechnet mit dem Wissen des Schauspielers aus jenem Faustvorspiel von Goethe: „ein jeder sieht, was er im Herzen trägt.“

Aus der Welt des Geistigen kommt ein Wesen auf diese Welt. Keikobad ist der Vater der Kaiserin, sein Name (König Kobad) kommt im persischen Königsbuch (Schahname) des Firausi (10.Jh.) vor, er ist dort eine ideale Gestalt, er regiert 100 Jahre. Sein Name kommt bei Gozzi im Turandot-Märchen vor, wie auch der Name Barak, den der Färber trägt. Daß wir in der Oper zwei Paare handeln und leiden sehen, erinnert uns an die „Zauberflöte“: es entspricht unserer menschlichen Doppelnatur: wir sind Natur, Trieb, Leben und zugleich Geist, Bewußtsein, Verantwortung. Daß Barak Färber ist, korrespondiert auch mit der kristallinen Erscheinung der Kaiserin, das reine, weiße Licht mischt sich dem Trüben und wird erleidend zur Farbe – wieder sind wir bei Goethe, jetzt bei seiner Farbenlehre. Im Namen Barak dürfte auch in der persischen Welt ein semitisches Wort aufklingen, das Segen, Glück heißt. Als im zweiten Aufzug Barak, seine

Brüder und Bettelkinder auftreten mit dem Festessen, singen sie vom „Tag des Glücks, o Abend der Gnade“, da enthüllen sie mit diesem Gesang das Wesen Baraks, das sich in seinem Namen ausspricht.

Wäre das Bild des Schattens eindeutig, wäre es nur dem Negativen zugeordnet, dann wäre es kein Bild. Ein doppelter Schatten galt im Volk als Vorzeichen des Todes. Die Welt der Toten ist oft als Schattenwelt beschrieben worden. Die sieben Mondberge, der Herrschaftsreich des Keikobad, ist die Welt der Toten und der noch Ungeborenen. Jene Welt also, die nicht in dieser unserer Welt lebt. Das Auftreten hier auf dieser Erdenwelt, das Hinaustreten in dieses Dasein heißt lateinisch existere, hier auf der Erde ist die Welt der Existenz. Also, so schreibt v. Hofmannsthal, ist Keikobads Welt die der Präexistenz – die Welt des Idealen, das sich noch nicht in der Realität des Irdischen verwirklicht hat, in der Welt des Unzulänglichen, Schmutzigen, Sterblichen, Schuldigwerdens. Wer diese beiden Welten vereint, wird fruchtbar; wer sich dem versagt, daß er das Dunkel annehmen muß, versteinert. Der Schatten steht für das bejahte

Dunkel. Der Schatten des Apostels Petrus, sagt die Apostelgeschichte, hat heilende Kraft, wenn er auf Kranke fällt. Der künftigen Mutter Jesu wird gesagt, eine göttliche Kraft werde sie beschatten, und sie wird Mutter. Ein dunkles Schicksal, lastend, unzugänglich der Frage nach dem Warum, aber willig angenommen, bereitet neuem Leben den Eintritt in die Existenz. Der Schattenriß macht deutlich, der Schatten macht die Individualität anschaulich. Das alte deutsche Wort für Spiegel (ein Lehnwort aus dem lateinischen speculum) heißt scugar, „Schattenbehälter“. Die Königin in „Schneewittchen“ mit ihrem Spiegel macht deutlich, wie sie nur sieht, was sie im Herzen trägt und ihren eigentlichen Schatten nicht wahrhaben will. Volksbrauchtum verbietet es, auf den Schatten von jemandem zu treten, dieser wüchse dann nicht mehr, wäre gleichsam versteinert.

Unsere Welt ist nicht einheitlich, sie ist gebrochen. Sie ist hell und dunkel, weiß und schwarz. Wenn wir Fliesen in einem Badezimmer in weiß und schwarz wechseln lassen, ist uns das nur ein ästhetisches Moment. Es kommt aber aus einer rituellen Welt, in der dieses Muster archetypisch für die Welt gesehen wird und uns auf die wandelnde Annahme verweist. Aber gewiß: auch die Symbole sind in einer zweideutigen Welt mißverständlich, sie können zur bloßen Maske werden. Die Amme, aus der Welt unberührbarer Idealität stammend, begleitet die Kaiserin schwarz-weißgewandet zur Menschenwelt. Sie verabscheut die schmutzige Menschenwelt, will den Schatten, den die Kaiserin sich wünscht, ohne deren Leiden vermitteln, sondern anderen, dem Färberpaar, das Opfer durch Gaukelei ablisten. Die List, die die Sprache mit Lüge verstellt, die Genuß ohne Leiden verspricht in der Erscheinung des Jünglings, die ein Fisch-

gericht zaubert, in dem die Ungeborenen, die gewissermaßen wie Fische im uterinen Meer schwimmen, verzehrt werden sollen – das ist die Versuchung, die in der Mondbergwelt bleiben will. Aber Keikobads Bote spricht der Amme das Urteil, der mephistophelische Versuch, die Kaiserin festzuhalten, scheitert.

Zur Schicksalsbegegnung mit der Kaiserin gelangt der Kaiser durch den Falken. Das ist nicht nur ein Vogel der Jagdleidenschaft, sondern ein Bote des Geistes – alte Sprachen unterscheiden nicht zwischen Geist und Wind, so werden Vögel zu Geistträgern. In der Welt des Vorderen Orients ist es die Taube, in Ägypten der Falke des Horus, des Sohnes von Isis und Osiris. Ein Falke behütet auf Statuen von Pharaonen das Haupt des Königs. Der Kaiser unserer Oper hat aus Besitzgier sich gegen den Falken vergangen, hatte der Falke doch die Augen der Tiergestalt der Kaiserin, der

Gazelle, geblendet, so daß sie sich fangen ließ, und dafür meint der Kaiser den Falken strafen zu müssen. Der gekränkte Falke zieht sich zurück, und der Kaiser sucht nun seinen Schicksalsvogel wieder. Der Kaiser überlegt im Falknerhaus, seine Frau zu töten, weil er an ihr den Kontakt mit der auch ihm fremden Menschenwelt riecht. Er selbst scheint unfähig, sich der von ihm zu regierenden und zu ordnenden Menschenwelt zu verbinden. Das Märchenbild der Versteinerung steht für die Erfahrung ausbleibender Liebe – zur Kaiserin, aber auch zu den Menschen. Was am Schluß mit der Versteinerung geschieht, macht nur deutlich, was schon längst am Werke ist.

Verwandlung eines Menschen in Tiere, davon wissen Märchen wie Redewendungen überall. Nie meint es ein äußeres Geschehen, wenn Kirke die Gefährten des Odysseus in Schweine verwandelt – wir meinen das ja

auch nicht, wenn wir andere einen Esel, eine Gans, ein Schwein nennen. Steinernes Herz, krumme Finger, ohne Rückgrat sein oder eben ganz aufrecht: immer sind es Bilder für Inneres. Die junge Kaiserin kann vor ihrer Begegnung mit dem Kaiser sich in verschiedene Rollen einträumen, erst die Annahme der realen Menschennexistenz schränkt ja ein, gibt ihrem Dasein aber auch lebensfördernde Fruchtbarkeit – für sich selbst und für andere.

Hugo von Hofmannsthal hat, wie Goethe, den Nachterzählungen Scheherazads zugehört. Ein Fischer, der dem Dämon in der Flasche mutig entgegentritt, gewinnt die Kraft, einen König dazu zu bringen, „hinter seinen Palast“, in die ihm unbewußte Welt zu gehen, dort Fische zu entdecken, die eine Botschaft bringen, dann sich allein auf den Weg zu machen und schließlich einen versteinerten Prinzen zu finden, dem er helfen kann. Den Weg dorthin muß der König

allein gehen, wie in unserer Oper die Kaiserin, und in unserem Leben wir selbst. Auch die Bestrafung eines lebensrettenden Falken und das auf einsamen Wegen erworbene goldene Wasser sind Motive aus 1001 Nacht in unserer Oper. „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, befreit der Welt sich, der sich überwindet.“ Auf diesem Gedanken ist eigentlich die 'Frau ohne Schatten' aufgebaut“, schreibt v. Hofmannsthal. Aber eine Oper, ein Märchen ist kein Gedanke. Was sich als bedeutend darstellt, muß im Bildgeschehen zugleich bedeutungslos sein, denn diese Bilder künden jedem Hörer seine eigene Wahrheit.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

DIE HANDLUNG

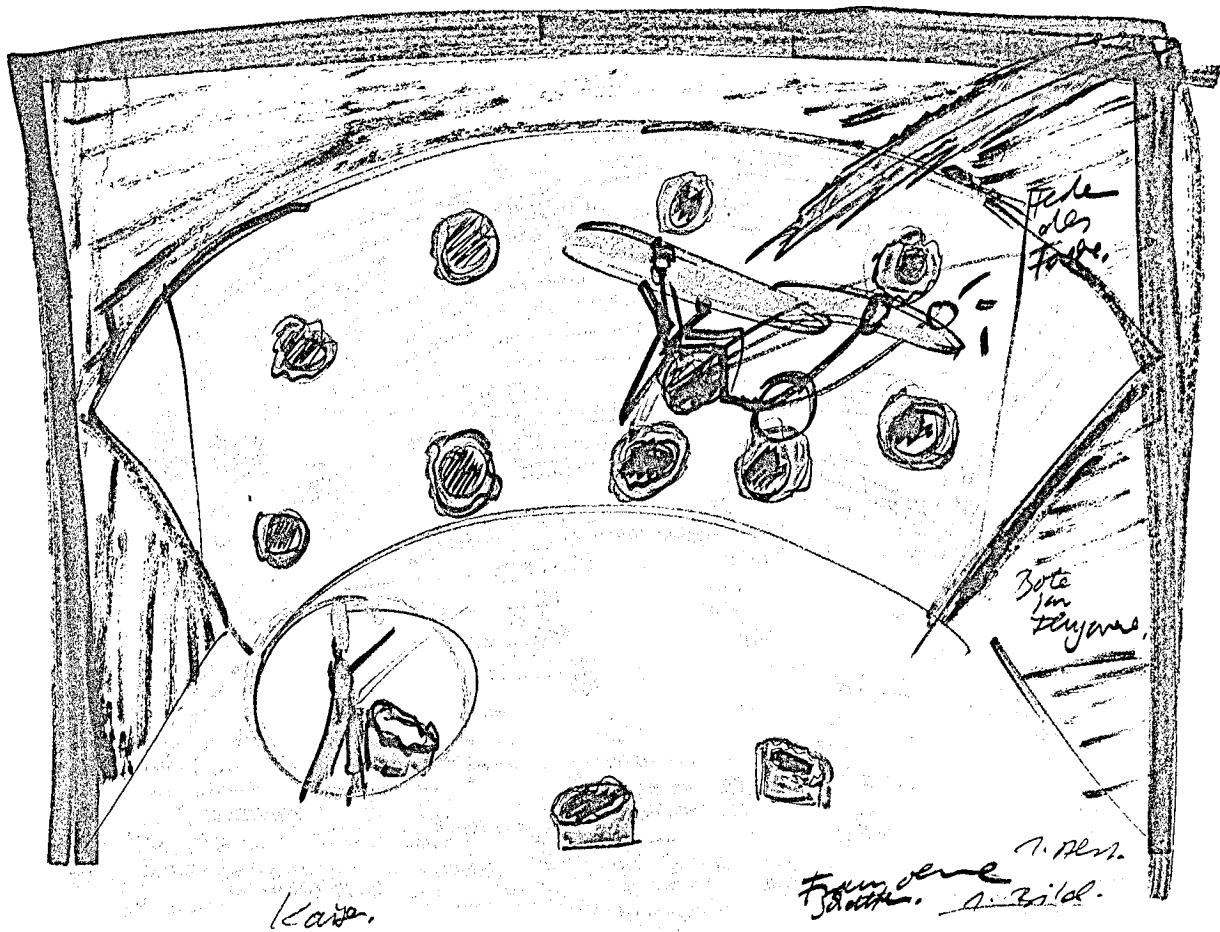
DER ERSTE AUFGUG

Der Kaiser der südöstlichen Inseln ist mit einer Feenlöcher vermählt, die er sich auf der Jagd gewonnen hat. Da sprang aus einer weißen Gazelle, die sein Pfeil am Halse verwundet hat, ein junges schönes Weib, die Tochter des Geisterkönigs, ihm entgegen. Seit sie vermählt ist, ist die zauberische Gabe, sich in ein Tier verwandeln zu können, ihr verloren, aber völlig zu den Menschen gehört sie auch noch

nicht, denn sie wirft keinen Schatten, und sie fühlt sich nicht Mutter, dies ist ein und dasselbe Zeichen und bezeichnetes. Es freut sich die Amme, die ihr gefolgt ist, und die das Menschliche dumpf haßt, und auch den Kaiser. Der zürnende Geisterkönig schickt heimlich seine Boten, die sich mit der Amme unterreden, davon wissen der Kaiser und die Kaiserin nichts und verbringen seltsame Nächte miteinander. Tagsüber aber reitet der Kaiser auf die Jagd, und die Kaiserin ist allein mit der Amme.

So auch eines Morgens, da kreist ein Falk über dem einsamen Gartenpavillon, darin des Kaisers Frau haust, denn er hält sie den Menschen fern. Es ist der Lieblingsfalke des Kaisers, der verfliegen war seit jener Jagd, da er hatte die weiße Gazelle erjagen helfen. Jetzt naht er wie in höherem Auftrag, ein Talisman in seinen Klauen, beglaubigt ihn. Sein drohender und klagender Ruf ist für der Kaiserin Ohr verständlich wie Menschenstimme. Die Frist ist bald verstrichen, und doch wirft die Frau keinen Schatten – so muß

der Kaiser zu Stein werden. Der Kaiserin Herz versteht, wie dies zusammenhängt, sie ist aus dämonischem Kreis her ausgetreten, doch hat die erfeuchtigte genießende Liebe des Kaisers den Kreis des Menschlichen nicht um sie geschlossen. Sie steht zwischen zwei Welten, von der einen nicht entlassen, von der anderen nicht aufgenommen, dafür trifft ihn, nicht sie, der Fluch, denn er hat es selbstsüchtig liebend verschuldet. Ihr ist es taßlich und entsetzlich, aber in ihr hebt sich Kraft und Mut, dem Drohenden zu begegnen, sie



will den Schatten gewinnen, sei es durch welches Opfer immer. Die Amme ist ein Wesen mephistophelscher Art, sie kennt die Menschenwelt mit scharfer und liebloser Kenntnis. Sie weiß, es gibt Verstrickungen, aus denen der betrogene Mensch, sei es Mann oder Weib, sich nur loskauft um den Preis seines Schattens. So wäre ein Schatten zu erhandeln. Die Kaiserin heischt die Amme gehorcht, beide machen sich auf zu den Menschen.

Barak der Farber ist nicht mehr jung, aber fleißig wie keiner und stark wie ein Kamel. Er schafft für ein Weib, das jung und hübsch und unzufrieden ist, und für drei Brüder. Er wäre gesegnet, wenn er auch noch für einen Haufen Kinder schaffen dürfte. Aber auch diese Ehe ist noch unfruchtbar wie

lene droben des Kaisers und der Geisterkönigstochter. In des Farbers Haus, in dies ärmliche Leben, treten die Kaiserin und die Amme, verkleidet beide, und der Feentochter strahlendes Gesicht, verdeckt mit dunkler Farbe. Sie bieten sich der Farberfrau zu Mägden an. Die Amme hat auf den ersten Blick herausgehakt, daß diese junge schlanke Verdrossene ein Weib ist, dem man seinen Schatten abgewinnen kann, daß diese um schöne Gewänder und Perlen schnüre und um Liebhaber seufzend an der Hintertür, den Schatten hingibt und die ungeborenen Kinder dazu – denn diese beiden gehen immer zusammen, wie Zeichen und Bezeichnetes, Kupplerisch und zauberisch umspinn, die Alte das junge Weib mit Reden und Gebärden, mit zweideutigen Sprüchen und reizendem He-

xenspük. Sie deckt ihr den Tisch mit nie geschmeckter Speise, verspricht ihr ein Wohlleben ohne gleichen und haucht die Ahnung davon ihr zu wie ein Fiebertraumbild. Sie schließt den Pakt, durch den die Frau zum voraus den Schatten dahingibt. Die Kaiserin steht stumm daneben, kaum versteht sie den schlimmen Handel, durch den sie doch gewinnen soll. Der Handel ist geschlossen, jäh sind die Gäste verschwunden, die Farberin ist wieder allein. Aber aus der Bratpfanne, in der sieben kleine Fischlein schmoren, hört sie die Stimmen ihrer ungeborenen Kinder aus dem Dunkel klagen und weinen. Der Angstschweiß tritt ihr auf die Stirn, mit wankenden Knien schleppi sie sich in die Ecke auf ein Reisigbündel, dann ins Bett. Arglos tritt indessen der starke Farber ins Haus

Er findet sich allein, das eheliche Lager lieblos entzweit getrennt. So hält das Weib den Pakt, den sie mit der Hexe geschlossen hat. Von draußen tönen Stimmen herein, der nächtliche Wächterruf verherrlicht Ehe und Elternschaft.

Ihr Gatten, die ihr liebend euch in Armen liegt, ihr seid die Brücke überm Abgrund ausgespannt, auf der die Toten

wiederum ins Leben gehn. Gehellig!

sei eurer Liebe Werk. Die beiden drin liegen, jeder für sich stumm auf seinem Bett.

DER ZWEITE AUFZUG

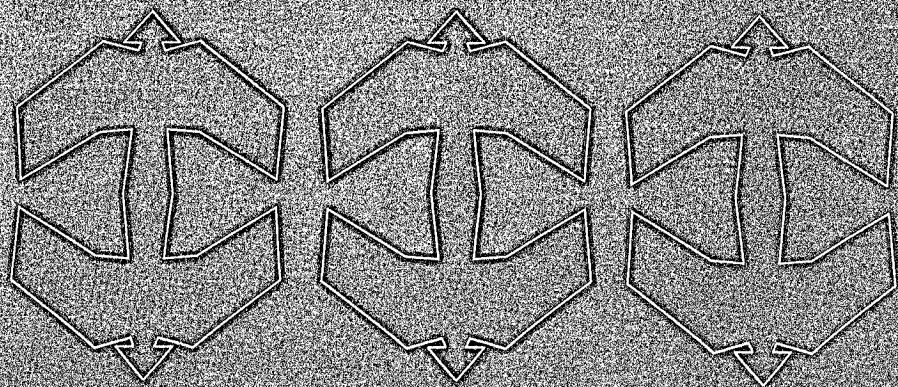
Die Prüfungen gehen an, denn es müssen alle vier gereinigt werden: der Färber und sein Weib, der Kaiser und die Feentöchter, zu Irübe Irdisch das eine Paar, zu stolz und ferne der Erde das andere. Mit einer reizenden Spukgestalt, dem Phantom eines schwächenden und begehrlichen Jünglings, lockt die Amme das junge Weib auf den bösen Weg. Ist der Färber aus dem Haus, so steht der Jüngling da. Die Färberin meint, ihren dumpfen, gutherzigen Mann zu hassen, ihr ist es wäre nur ein Kleines, ihn zu betrügen, und doch begeht sie es nicht. Aber irrtlich, die Amme lockt sie Schritt vor Schritt. Barak der Färber weiß nicht, was im Haus, noch was in der Brust

seiner Frau vorgeht. Aber sein dumpfes gutes Herz wird ihm schwerer und schwerer. Er fühlt, daß ihn etwas bedroht, es ist, als rief etwas zu ihm um Hilfe. Sind es – ihm unbewußt – die Stimmen seiner ungeborenen Kinder? Denn um sie geht das Spiel – um sie und den Schatten.

In dies böse Spiel ist die Kaiserin verknüpft, unschuldig schuldvoll. Zweideutig gehen ihr die Tage im Färberhaus zu Nacht – im Falknerpavillon – in ihren angstvollen Träumen, sieht sie den Garten oder Wald durchstreifen, hochmütig einsam, verzehrt von selbstsüchtigem Argwohn, das Herz schon versteinert, sie sieht, wie ein Tempel vor den verstörten aufnimmt, ein steinerner Ort, grabesähnlich – zu welchem Geschick? Die Angst ihres Innern gibt ihr Antwort,

des Falken Ruf tönt in ihr nach. Die Frau wirft keinen Schatten, der Kaiser muß verstieren. Mit schweren Herzschlägen fährt sie auf aus so wissenden Träumen – aber ihre Tage sind noch gefährlicher als ihre Nächte, das Menschliche umspinnt sie. Es haust kein Geisterkind ungestraft unter den Menschen, sie ist nicht gefeit gegen Menschennähe, wie die niedrig dämonische Natur der Amme. In ihr gibt das Grauen der Fremdheit bald einem reineren Gefühle Raum, hingezogen zu den Menschen im Tiefsten, wird des Färbers dumpfes Auge ihr sprechend. Sein Wesen rührt sie. Bald weiß sie sich schuldig vor dem Arglosen, der ihr zu Gewinn um sein Lebensglück betrogen werden soll. Die dritte Nacht ist da, zur Erfüllung des Paktes treibt die Anime mit dämonischem Will-

Szenario II. Akt



len. Es ist, als gehorche ihr Himmel und Erde, so schwere Finsternis lastet über allem. Aus des Färbers Brüdem bricht ein Stöhnen der Angst heraus, wie aus Tieren vor dem Erdbeben, aus dem Munde der Färberein eine ungezügelt wilde Rede. Sie bezichtigt sich dessen, was sie in der Tat nicht begangen hat, wohl aber in frech vorwegnehmendem Willen, kündigt dem Gatten die eheliche Treue und wirft ihm in die Zähne, sie habe den Schatten verkauft, die ungeborenen Kinder zum voraus abgetan. Die Brüder auf Baraks Wink zünden ein Feuer an, aufschreiend bestätigt Barak, aufschreiend bekräftigen sie, hexenhaft ohne Schatten vor aller Augen steht das junge Weib vor dem Feuer. Die Amme jubelt auf, so ist durch Wort und Willen der Pakt erfüllt. Die eine gab den Schatten hin, die

andre darf ihn an sich raffen. Barak indessen ist mächtig emporgewachsen im fürchterlichen entscheidungsvollen Augenblick, sein Mund, der vor dem kein hartes Wort gekannt, verhängt den Tod. Von oben fällt ihm ein Richtschild blitzend in die Hand, haben es die Ungeborenen herabgeworfen, Ihrem Vater die Hand zu bewahren gegen die böse Mutter, die ihnen die Lebenstür verriegeln will. Nicht mehr geheuer ist bei solchen Zeichen der Amme. Höhere Mächte, das fühlt sie, sind im Spiel, denen ihre Dämonenschlaueheit nicht gewachsen ist. Anstatt nach dem Schatten reckt zu den Sternen die Kaiserin die Arme, rein zu bleiben von Menschenblut, zu Baraks Füßen aber fällt das Weib und demütigt sich und erhöht den Richter maßlos über sich. Verschlungenen Geschicke, fürcht-

bar sich kreuzende Stimmen löst eine Zaubergewalt auseinander. Die Erde türst sich auf und verschlingt den Mann und sein Weib, das Färbereihaus bricht zusammen, das Heulen der Brüder erfüllt die Finsternis, ein schönes Wasser dringt herein, und in ihren Mantel die Feenlöcher einhüllend, legt die Amme sie in einen Kahn, der zauberisch zur Stelle ist.

DER DRITTE AUFGUG

Die Geisterwelt hat sich aufgetan und umschließt die Geprüften, aber die letzte höchste Prüfung steht noch bevor. Vor dem Tempelzugang, ins Berginnere führend, landet der Kahn, darin die Kaiserin schlummert, die Amme ihr zu Füßen. Posaunen rufen, als

wäre es zu Gericht. Die Kaiserin hebt sich aus dem Schlaf, betritt die Tempelstufen. Sie weiß, an sie ergöt die Ladung. Tiefer unten, im nämlichen Bereich liegen in einem Kerker, aber durch eine Mauer getrennt, der Färber und die Färberein, voneinander nicht wissend. Eine Geisterstimme, sanft gebietend, ruft ihn und sie nach oben. Sie betreten die obere Region, jedes des anderen unbewußt, aber jedes mit Sehnsucht des anderen denkend, verzehrend er und schon wieder liebend, demütig und zum ersten Male liebend sie. Wo sie herausretten, jedes für sich vor dem Gedanken erfüllt, den anderen zu suchen, da finden sie die Amme vor der verschlossenen Tempeltür. Der Geisterbote wehrt ihr den Eingang. In ohnmächtigem Grimm verzehrt sie sich, die beiden Menschen,

die ihr nun ein doppelt verhaßter Anblick sind, verwirrt sie und heizt jeden mit Trugworten den falschen Weg, daß sie links und rechts im Bereich des Tempels umitrend einander erst recht nicht finden. Klaglich schicken sie die Stimmen einer nach dem anderen aus, ihr sehnhches Rufen dringt ins Innerste des Tempels, dorthin wo die Kaiserin steht und des Gerichtes harnt. Aber wer ist es, der zu Gericht sitzt? Ist es der Geisterkönig, ihr strenger Vater? Ein Vorhang verbirgt die Gestalt. Der Kaiserin müßige Anrede bleibt unerwidert, nur die Stimmen der einander suchenden Gaiten tönen herein, nur ein goldenes Wasser hebt sich lieblich rauschend, das Wasser des Lebens. „Trink“ ruft eine Stimme von oben, „trink und der Schatten des Weibes wird dein sein.“ Angstvoll kräuzen sich von

draußen die Stimmen der Getrennten. Die Kaiserin hört sie wohl und tritt zurück, ohne ihre Lippen zu dem goldenen Wasser zu neigen. Aber sie begehrt ihn zu sehen, der zu Gericht sitzt über ihr, sie begehrt ihr Gericht, sie will ihre Buße, sie will ihren Platz in der Menschenwelt. Das Wasser sinkt zusammen, durchsichtig wird der Vorhang. Auf steinernem Thron sitzt der Kaiser, da starr und steinern, nur sein Auge scheint zu leben, angstvoll hat er der Blick auf ihr. Dumpf drohend wie aus Abgründen wiederholen unrafsche Stimmen den Schicksalsspruch: „Die Frau wirft keinen Schatten, der Kaiser muß versteinern.“ Dunkel wird die Statue wie Blei. Vor ihren Füßen springt wieder das Wasser des Lebens. Schmelchelnd ruft es von oben: „Sprich aus. Ich will – und jenes Weibes Schatten wird

dein – und dieser hier steht auf und wird lebendig und geht mit dir.“ In verzweifelter Qual tönen die Stimmen der Getrennten herein: „Nirgends Hilfe!“ – „Wehe, sterben!“ – Die Kaiserin steht im furchibaren Kampf, ein kaum hörbares: „Ich will nicht!“ ringt sich endlich von ihren Lippen. Damit hat sie gesiegt wie jenes Weib vor Salomons Richterstuhl, als sie sich überwindend, der anderen das lebendige Kind zusprach. Sie hat gesiegt für sich, für ihn, der ohne ihre Selbstüberwindung um Ihrentwillen steinern geblieben wäre, und für jene beiden Menschen, die durch Leid aus trüber Schwärze emporgelauert werden mußten. Ein scharfer Schatten fällt quer über den Tempelboden, der Versteinerte steht auf und schickt sich an, die Stufen hinabzusteigen. Jubelnd tönen von oben die Stim-

men der ungeborenen Kinder. In Freude verschränken sich alle Stimmen, das eine Paar singt seinen Jubel nach unten, der irdischen Welt entgegen, das andere vereinigt aufwärts steigend, singt ihn nach oben, brüderlich tönt ein unsichtbarer Chor darein, der Tempel klingend löst sich auf und wird goldstrahlende Landschaft ins Irdische hinüberleitend – Schleier ziehen sich vor und geisterhaft tönen die letzten Strophen der ungeborenen Kinder, die bange Gegenwart des Dramas aufhebend:

*Vater, dir drohet nichts,
Siehe, es schwindet schon,
Mutter, das Angstliche,
Das euch betriefft!*

*Wäre denn je ein Fest,
Wären nicht insgeheim
Wir die Geladenen,
Wir auch die Wirte?*

VON DER ENTGRENZUNG DER MENSCHLICHEN SEELE

*Die „Frau ohne Schatten“
als Schlüsselwerk
in der Zusammenarbeit
zwischen
Hugo von Hofmannsthal und
Richard Strauss*

STEPHAN KOHLER

Goethe-Analogien gehörten bei Richard Strauss ein Leben lang zum Vokabular seiner expressis verbis verkündeten Stilintentionen. Zwischen Strauss, dem 32 Jahre nach Goethes Tod geborenen, humanistisch geprägten Literaturkenner, und dem Verfasser des „Wilhelm Meister“, der „Iphigenie“ und des „Faust“ bestand eine enge, über das Biedere treudeutscher Goethe-Verehrung weit hinausreichende Wahlverwandtschaft, ja Affinität. Mehr noch als Bewunderung für die Person Goethes und lebenslanger Umgang mit seinem Dichterischen Œuvre disponierten Grundkonstanten Goethescher Lebensphilosophie Strauss zum idealen Rezipienten selbst von abgelegenen

und weniger bekannten Goethe-Texten. In dieser Haltung traf sich der Komponist mit seinem Freund und Mitarbeiter Hofmannsthal, auf den Thomas Mann in einem seiner Goethe-Essays den Aphorismus prägte, die Gestalt des Weimarer Dichters sei innerhalb des deutschen Sprachraums mehrfach abgewandelt worden: von Stifter auf böhmisch, von Keller auf schweizerisch und von Hofmannsthal zuletzt auf österreichisch. Dem solchermaßen ironisch, aber treffsicher portraitierten hatte Strauss einmal vorgeschlagen, ausgehend von Goethes Fragment gebliebenem Drama eine Oper „Iphigenie in Delphi“ zu entwerfen. Der Plan blieb unausgeführt wie

sein Vorbild, und statt dessen gingen Goethesche Anregungen in das „opus summum“ der beiden Autoren ein. In der Tat ist die vom Anbeginn der Arbeit an als „Hauptwerk“ deklarierte „Frau ohne Schatten“ ohne Goethes geheimes Vorbild nicht denkbar – sowohl in der Literarizität ihrer Oberflächenstruktur, für die Goethes „Märchen“ Pate stand, als auch im ethisch-normativen Fundament der Handlungskonzeption, das Hofmannsthal mit einem Aphorismus aus Goethes „Die Geheimnisse“ umschrieb: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, befreit der Mensch sich, der sich überwindet!“ Dieses Motto gilt nicht nur, aber vor allem für Gestalten wie die

Kaiserin, die sich, schattenlos und feengleich, ihr Menschsein erst erobern muß. Zentrale Bedeutung für das Erwachen menschlicher Antriebskräfte in der Kaiserin, die nicht länger eine gespenstische „Frau ohne Schatten“ sein will, kommt jener Traumszene im 2. Akt zu, in der die Kaiserin die Konsequenzen ihres bisherigen Handelns durchgeführt bekommt. Da sie sich auf Kosten Anderer das Menschsein „erhandeln“ möchte, zerstört sie die Ehe Baraks und der Färberin und treibt ihren eigenen Mann, den Kaiser, in die Versteinerung. Erst im 3. Akt, als sie bereit ist, auf alles persönliche Glück zu verzichten, fällt ihr zu, wonach sie sich sehnte. Dazu Hofmannsthal in

einem kaum bekannten, aber umso aufschlußreicheren Brief des Jahres 1922 an Joseph Chapiro: „Das Schicksal des Einzelnen ist völlig dunkel, geheim-insondable; die Kategorien Glück und Unglück finden darauf keine Anwendung. Es liegen aber in der Seele grenzenlose Kräfte: dasselbe, das uns zerrüttet, kann uns tragen wie Flügel.“ Hier ist nicht nur ein persönlichster Erfahrungsbereich des Dichters angesprochen, sondern auch ein stets wiederkehrender Darstellungsbereich seines dramatischen Œuvres: Schon Elektra bezieht ihre ans Übermenschliche grenzenden psychischen Kräfte aus der Zerrüttetheit ihrer Seele, und später ist es die Tochter Keikobads, deren expliziten Akt der Selbstüberwindung Hofmannsthal in einem im Nachlaß des Dichters entdeckten Prosagedicht von 1919 mit der „Erschütterung“ vergleicht, die – hervorgerufen durch bloße Berührung – ein Saiteninstrument zum zarten Klingen bringe. So entweiche dem „Instrument“ menschlicher Opferbereitschaft ein schwereloser,

ätherischer Klang, der an ein Harfen-Glissando erinnere: „Dann ist die Erschütterung von dir genommen, und was du empfängst, ist die Musik...“ Hinter der Gestalt der Kaiserin tritt ihr Gatte, der jung Vergreiste, Versteinerte, zurück. Dabei ließe sich an ihm, einer Symbolfigur des *L'art-pour-l'art*, der fast bruchlose Zusammenhang zwischen Früh- und Hauptwerk Hofmannsthal nachweisen, denn unter des jungen Dichters frühen Dramen gibt es eines, gegen Ende des Jahres 1897 entstandenes, das den Titel „Der Kaiser und die Hexe“ trägt. Rudolf Borchardt hat es das „tiefsinnigste“, „gestaltenbunteste“, „verklärteste“ genannt, obwohl es von Hofmannsthal nur als „Plan“, „Entwurf“, nie als „abgeschlossene Arbeit“ angesehen wurde; den bekenntnishaften, ja autobiographischen Charakter des im Mai 1900 publizierten Einakters hat der Autor aber stets betont. Wer bereits die Gestalt des Kaisers aus der Opernhandlung oder aus der parallel zur Oper entstandenen Novelle gleichen Titels kennt, wird überrascht sein, in Kaiser

Porphyrogenitus von Byzanz eine motivische Vorwegnahme des märchenhaften Herrschers der südöstlichen Inseln zu entdecken. Hier wie dort ist der Kaiser ein jung Verheirateter, dem es nicht gelingen will, sich aus den Schlingen selbstsüchtiger Phantasiegebilde zu befreien und seiner Gattin mehr zu sein als nur „ein Jäger und ein Verliebter“, ein Narziß und ein Despot.

Doch während der Kaiser der südöstlichen Inseln erst durch die Selbstaufgabe seiner Frau, der Tochter Keikobads, zur Einsicht in seine existentielle Schuld gelangt, ist sich der Herrscher aus Byzanz bewußt, daß Ichsucht und soziale Teilnahmslosigkeit ihn unweigerlich dem Tod ausliefern: Grabesluft umgibt ihn, Geruch von Moder. Die Vision des Eingekerkertseins ins eigene Leben, des Todes bei lebendigem Bewußtsein, weist deutlich auf die Versteinerung des Kaisers in der späteren Oper (und Novelle) voraus; in beiden Fällen gelingt es Hofmannsthal, mit ausdrucksstarken literarischen Symbolen die Krise eines hypertrophen

und gleichzeitig ohnmächtigen Selbstgefühls zu beschreiben. Wie es der Kaiser der südöstlichen Inseln nicht vermag, seiner feenhaften Frau in wahrer Liebe zu einem menschenwürdigen Dasein zu verhelfen, so kann sich der Kaiser aus Byzanz von den abseitigen Produkten seiner Einbildungskraft und Phantasie nicht lösen, deren allegorische Verdichtung die „Hexe“ ist. Doch keine reale Hexe ist seine Geliebte, „sondern von ihm Geliebtes wird gespenstisch“; seine Geliebte, so Hofmannsthal, „ist eo ipso ein Phantom“. Hierin liegt das Gemeinsame der beiden Dramen; beide behandeln die Krise einer triebhaft-unbewußten Liebe, die im Partner nur das wesenlose Objekt, „die Beute aller Beuten“ sieht. „Der Kaiser und die Hexe“ darf auch insofern als motivische Vorstudie zur „Frau ohne Schatten“ gelten, als die vom Kaiser der Opernhandlung berichtete Jagd auf die „weiße Gazelle“, die bedeutsame Vorgeschichte der Oper, im Einakter von 1897 als unmittelbar dramatischer „Vorgang“ in Szene gesetzt ist: Kai-

**Hugo von Hofmannsthal
an
Richard Strauss,
20.3.1911:**

Wenn man wieder einmal etwas Großes zusammen machen wollte, so müßte es eine bunte und starke Handlung sein, und das Detail des Textbuchs minder wichtig. Mir schwebt da etwas ganz Bestimmtes vor, etwas, das mich sehr fasziniert und das ich ganz sicher ausführen werde, ob für Musik oder nur Ausstattungsstück mit begleitender Musik, das werden wir uns ja entscheiden können, es ist ein Zaubermärchen, worin zwei Männer und zwei Frauen einander gegenüberstehen, und zu einer dieser Frauen könnte man sehr wohl Ihre Gattin mit aller Diskretion Modell stehen lassen – dies aber ganz unter uns gesagt, es ist auch nur halb wichtig, die eine ein Feenwesen, die andere irdische eine *bizarre* Frau mit einer sehr guten Seele im Grunde, unbegreiflich, launisch, herrisch, und dabei doch sympathisch, sie wäre sogar die Hauptfigur, und das

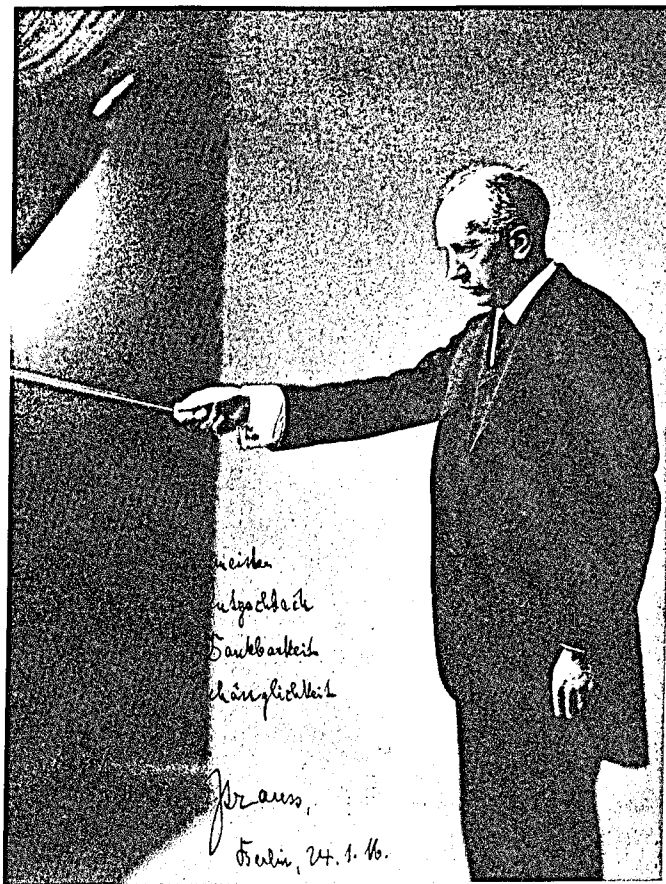


Ganze bunt, Palast und Hütte, Priester, Schiffe, Fackeln, Felsengänge, Chöre, Kinder, das Ganze schwebt mir wirklich mit Gewalt vor Augen und stört mich sogar im Arbeiten und hat den andern Plan, „das steinerne Herz“ ganz zurückgedrängt, weil es um so viel *heller* und *freudiger* ist. Das Ganze, wie ich es da in der Luft hängen sehe (aber es ist noch unfertig, noch fehlen mir wichtige Zwischenglieder), verhielte sich, beiläufig gesagt, zur „Zauberflöte“ so wie der „Rosenkavalier“ zum „Figaro“, das heißt, es bestände hier wie dort keine Nachahmung, aber eine gewisse Analogie. Die bezaubernde Naivität vieler Szenen der „Zauberflöte“ kann man natürlich nicht erreichen, aber der Einfall ist, glaub' ich, sehr glücklich und ergiebig. Wenn Sie herkommen, müssen wir mehrmals je ein paar ruhige Stunden haben, damit ich Ihnen diesen Plan genau erzählen kann.

»DIE FRAU OHNE SCHATTE!«

Aus einem Brief
von
Richard Strauss
an seine
Frau Pauline,
4. April 1911

Soeben verläßt mich Hoffmannsthal, der mir einen *wundervollen* neuen Stoff unterbreitet hat, das Schönste vom Schönen, edel, fantastisch, du wirst entzückt sein.



Er ist ein ganzer Kerl, weiß genau, was die Zeit erfordert, was ich brauche: hat den Kopf voll Poesie und Ideen, keiner kann an ihn heran. Du wirst sehen.

Bezüglich deines Porträts brauchst du keine Angst zu haben: er hat ein paar ganz allgemeine flüchtige Anregungen von *mir* mit Glück aufgegriffen. Daß man dich darin wieder erkennt, brauchst du nicht zu fürchten. Außerdem ist dein Wunsch uns Befehl. Aber woraus soll der Dichter schöpfen, wenn nicht aus dem wirklichen Leben. Es ist ein reiner, sehr edler Märchenstoff mit herrlichen Symbolen (von weitem ein bisschen an die Zauberflöte erinnernd, mit deren Fortsetzung sich bekanntlich schon Goethe beschäftigt hat). Natürlich keine direkte Ähnlichkeit mit der Zauberflöte, nur im Allgemeinen das Genre, aber viel bedeutender und vertiefter. Wir sind auf dem rechten Wege, glaube mir. Hoffmannsthal hat aus dem Rosencavalier enorm gelernt, und versteht mich und meine Bedürfnisse wie kein Anderer.

IM BRIEFWECHSEL

ser Porphyrogenitus wirft seinen Dolch nach einer Taube, aus der seine Geliebte hervortaumelt. Dem Kaiser der „Frau ohne Schatten“ tritt aus der Gazelle die Tochter Keikobads entgegen. Er wird sie zu seiner Frau, nicht aber zu einem Menschen machen.

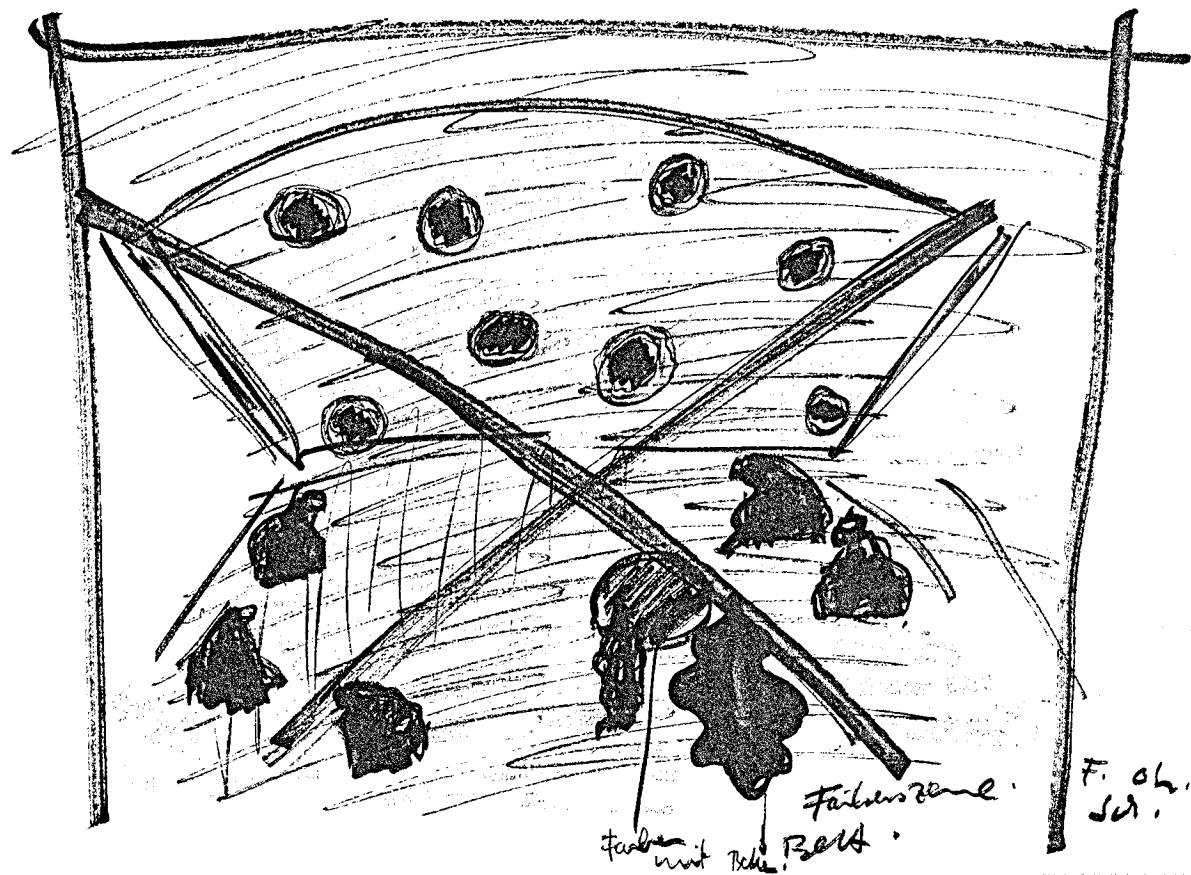
Nun bleibt sowohl der Kaiser des frühen Dramoletts, als auch sein später Erbe in der Oper nicht dort stehen, wohin ihn seine Lebensschuld gebracht hat: an den Rand des Abgrunds und des Todes. Die Entdeckung, die beiden Männer am Ende doch noch glückt, nennt Hofmannsthal in „Ad me ipsum“ das „zu sich selber kommen“, „zu der höhern Existenz zurückkommen“. Im frühen Stück trennt sich der Kaiser unter Aufbietung aller Willenskräfte von der „Hexe“, um sich von nun an Gattin und Herrscherpflichten zuzuwenden. Im Libretto aber ist es seine Gattin selbst, die ihm „den Weg zum Leben und zu den Menschen“ erschließt; es gelingt ihr durch die Aufopferung ihrer selbst, „durchs Opfer als Selbst-Aufgabe“. Bei beiden, Kaiser und Kaiserin, setzt

sich schließlich die Erkenntnis durch, daß „der Weg zum Leben und zum Socialen durch das Werk und das Kind“ geht. Mit den Begriffen „Opfer“ und „Kind“ ist der thematische Fortschritt der „Frau ohne Schatten“ gegenüber dem Handlungsstrang des frühen Einakters bezeichnet. Der Lebensbezug wird nun nicht mehr bloß intellektuell hergestellt, sondern durch existentielle Wandlung, erneuertes moralisches Bewußtsein und eine Ethik, die „Menschwerdung“ als soziale Aufgabe von allgemeinsten, fast universalen Bedeutung begreift. Aus ursprünglich höchst privaten „Szenen einer Ehe“ entwickelt sich ein Menschheitsdrama, das seine Herkunft aus der Psychologie des Individuums weder verleugnen kann noch will. Dennoch gründet der Welttheater-Aspekt der „Frau ohne Schatten“ weniger im Anspruch, eine Welt von realen Bezügen zu zeigen, sondern eher in der Utopie, diese Welt über sinnstiftende Bezüge künstler herzustellen zu können. „Triumph des Allomatichen“ nennt es der Dichter, „Allegorie des Socialen“. Wie

diese Allegorie dramaturgisch aufbereitet, auf die Handlungsträger einer bühnenwirksamen Opernhandlung übertragen werden sollte, liest sich in Hofmannsthals Selbstexegese „Ad me ipsum“ allerdings fast schlüssiger als im Opernlibretto, dessen Verlaufsstruktur nicht selten von symbolistischer Ambiguität gelenkt wird.

Für den Textdichter hatte die Situation der „Frau ohne Schatten“-Paare Modellcharakter. Wie lebenspraktisch er dennoch die Botschaft seiner Oper angewendet wissen wollte, geht nicht zuletzt aus zahlreichen Privatbriefen der Entstehungszeit hervor. Dogmatische Starre oder ethische Rigorosität – mit Schnitzlers Worten „ethisches Parvenutum, Manierismus, Künstelei und innere Kälte“ – waren genau das Gegenteil von dem, was Hofmannsthal vermitteln wollte. Ein Brief an seine Freundin Yella Oppenheimer spricht es aus: „Daß kein Mensch sein Leben in die anderen legen darf – noch kann, daß hier, hier gelebt und gewagt werden muß, auch hier, hier im eignen Herzen immer-

fort gehofft und gerafft, verschwendet und verpraßt – ebenso gelitten und geduldet, das ist mein Alpha und Omega für Sie, wie für alle Menschen. Ich lasse es in der neuen Oper die Ungeborenen, schwebend und unsichtbar, den Lebenden wieder und wieder zusingen: Ihr seid es, die leben müßt, weil Ihr lebt! Um Euch geht es, Euch geht es an!“ So sehr der Märchen-Topos der „Ungeborenen“ auch im Bewußtsein von der biologisch-genetischen Kapazität des Menschen gründet, wäre die Bedeutungsvielfalt dieses psychologischen Symbols jedoch in unzulässiger Weise vereinfacht, wollte man ihm lediglich die Funktion eines traumatischen „Menetekels“ bei blockierter Fortpflanzung zugestehen. Die „Ungeborenen“ sind ein Ausdruck für das Potential der Zukunft, das im Menschen schlummert – ein Kräftepotential für stetige Erneuerung, der sich zu verweigern Stillstand, Stagnation, am Ende Tod bedeutete. Hermann Broch hat in seinem Aufsatz „Hofmannsthal und seine Zeit“ Sinngebungen wie diesen gezielten Ritualcha-



fabrik mit Bett

Fabriksteine

F. ch.
Sch.

rakter unterstellt. Hofmannsthal's „Rituale der Sittlichkeit“, so Broch, bezeichneten das Ende einer Ära, indem sie dem Ästhetizismus des Fin-de-siècle mit Mitteln des Musiktheaters den Kampf ansagten. Im Rückbezug auf noch intakte Wertsysteme etwa des Barockzeitalters ginge es Textdichter und Komponist weniger um die Wiederbelebung verschütteten Traditionsbewußtseins, sondern um gesellschaftspolitisch motivierte Formen einer neuen Soziallehre. Vor allem aber ginge es Hofmannsthal und Strauss um Moralkritik an ihrer Gegenwart. Folgt man den Argumenten Hermann Brochs, so enthüllt sich die Welttheater-Komponente der „Frau ohne Schatten“ unter Berufung auf ihr Vorbild, die pythagoräische Kosmogonie, als philosophisches System mit Überbau-Funktion, das Erkenntnis, Sittlichkeit und Kunst zu gemeinsamer Architektonik zusammenfaßt. Während Novalis Dichtungslogik für eine Art von Mathematik hielt, war Hofmannsthal von ihrer Verwandtschaft mit der Musik überzeugt, vom „allgegenwärtigen Mit-

schwingen der musikalischen Ausdruckswelt im Wort, über das Wort hinausreichend, dennoch in ihm enthalten und ihm den Erkenntnisgehalt der ‚sichtbaren Unsichtbarkeit‘ verleihend“. Die mit Musik versetzte Sprache gesteht ihren Autonomieverlust und das bewußte Diffuse ihrer Botschaft ein; als „Hypothek auf die kommende Generation“ hatte Hofmannsthal manches daraus resultierende, vor allem für seine Zeitgenossen virulente „Unverständliche“ begriffen, so auch die Gesänge der „Ungeborenen“ mit ihren „entzückenden“, zugleich aber „befremdlichen“ Klangwundern. Es mache nichts aus, schrieb der Textdichter an Richard Strauss, ob man sie verstehe oder nicht; der Klang sei schließlich wichtiger als der Sinn: „Es könnten diese Stellen sehr huschend, schnell daherkommen – wie auf Flügeln des Windes, dann wie ein silbernes Jauchzen“; ihre Wirkung müßte den Zuhörer betroffen machen, „wie wenn Vögel vom Himmel plötzlich redeten“. „Der Klang ist wichtiger als der Sinn“: Bei aller Unterordnung

unter das Primat der Musik kam es dem Textdichter darauf an, die zwar reduzierte, aber komplementäre Funktion seiner Libretto-Sprache voll auszuschöpfen. Hofmannsthal drang auf Kompetenzen-Trennung, schon um seinen dichterischen Eigenanspruch nicht völlig preiszugeben – schließlich war er es, der im März 1911 dem Komponisten des soeben erfolgreich kreierten „Rosenkavalier“ den Plan zu einer neuen Oper vorgebracht hatte, „worin zwei Männer und zwei Frauen einander gegenüberstehen, und zu einer dieser Frauen könnte man sehr wohl Ihre Gattin mit aller Diskretion Modell stehen lassen“. Der Textdichter bezog sich hier auf seinen frühesten Entwurf, den er in einem später verfaßten Rückblick auf die dornenreiche Entstehungsgeschichte der Oper (vielleicht absichtlich?) unerwähnt ließ: „Phantastisch-komische Oper im Stil des Gozzi. Im Mittelpunkt eine bizarre Figur wie Strauss' Frau. Die Frau ohne Schatten. Die Frau, die ihre Kinder aufgeopfert hat, um schön zu bleiben (und ihre Stimme zu erhalten).

Am Schluß bringen Genien der Frau ihren Schatten, und das Kind kommt in einem goldenen Kästchen den Fluß herabgeschwommen. Neid auf alle Wesen, die Schatten werfen. Der Schatten eines kreisenden Sperbers. Bizarrer Haß gegen den gutmütigen Mann. Die Frau eine Königin von Serendib, zweigeteilte Götter- und Dämonenwelt. Die Elemente der ‚Zauberflöte‘: Knaben. Priester. Damen der Königin der Nacht. Tiere. Fackeln. Tempeleingang. Auf einer Insel? Oder: an einem Flusse, analog der Situation in Goethes ‚Märchen‘.“ Nur wenig später informierte Strauss seine Frau Pauline von dem Vorhaben, um ihr aber gleichzeitig beschwichtigend zu versichern („Dein Wunsch ist uns Befehl!“), daß man nur „ein paar ganz allgemeine, flüchtige Anregungen“ aufgegriffen habe, die nicht von Hofmannsthal, sondern von ihm selbst stammen. Umso größer die Verwunderung beim Komponieren, daß merkwürdigerweise die Figur der Färbersfrau sich ihm „nicht recht in Musik übersetzte“, während Barak, der Gut-

mütige, ihm offenbar „ganz ausgezeichnet“ lag. Es ließ sich wohl nicht vermeiden, daß bei der angestrebten Analogie-Färberin = Pauline Strauss der Komponist sein alter ego nun immer mehr in Barak sah – stand doch die Menschenwelt seinem Herzen grundsätzlich näher als das geheimnisumwitterte, mythologische Terrain des Kaisers und der Kaiserin. Nirgends wird dies deutlicher als in jenem Spätwerk, das Strauss im Frühjahr 1946 in Ouchy bei Lausanne beendete und dem er den Titel „Symphonische Fantasie aus ‚Die Frau ohne Schatten‘“ gab. Der etwa 15-minütige, rein orchestrale Reflex der Opernpartitur, die rund 30 Jahre früher entstanden war, faßt lediglich die Höhepunkte der Musik des Färberpaars zusammen; die Musik des Kaisers und der Kaiserin bleibt fast zur Gänze ausgespart. Was Strauss in der Handlung der „Frau ohne Schatten“ am meisten betroffen machte und auch persönlich am unmittelbarsten betraf, ist hier in der Art einer symphonischen Dichtung als „Ehedrama für Orchester“ komponiert.

Im übrigen hatte der Komponist noch während der Arbeit am 3. Akt Hofmannsthal um ein stilistisch vollkommen entgegengesetztes, inhaltlich aber eher korrespondierendes Werk gebeten, „eine ganz moderne, absolut realistische Charakter- und Nervenkomödie“ in der Art der Lustspiele Hermann Bahrs. Die Rede ist von einem Stück, das anfangs „Das eheliche Glück“ hieß und später „Intermezzo“ heißen sollte, dessen Anfänge in die Zeit der „Frau ohne Schatten“-Komposition zurückreichen, und das in mancherlei Hinsicht erst vor dem Hintergrund des großen, romantisch ausladenden Schwesterwerkes voll verständlich wird. Nachdem er höchst komplexe Partnerschaftsprobleme im Gewande einer Märchenoper ihrer mehr abstrakt-philosophischen als konkret-menschlichen Lösung zugeführt hatte, war es nun des Komponisten erklärter Wille, sein und seiner Gattin Eheleben als komödiantisch variierten Stoff zum Thema einer zweiaktigen Musikkomödie zu machen. Hofmannsthal stand abseits, versagte sich in diesem

Fall bewußt; er fühlte sich in dem von Strauss gewünschten „Genre“ nicht kompetent genug.

In der Tat schien Strauss selbst der einzige zu sein, dem es gelingen wollte, die autobiographisch eingefärbten Ehekrise der „Frau ohne Schatten“ im Stil und Tonfall der modernen Konversationskomödie zu behandeln. Bei der Abfassung der Libretto-Reinschrift von „Das eheliche Glück“ lehnte sich der Komponist an die Personenbezeichnungen des „Frau ohne Schatten“-Textbuchs an („Der Mann“, „Die Frau“) und war auch sonst darauf bedacht, die Psychogramme Baraks und der Färberin wo nicht zu wiederholen, so doch ins Harmlos-Heitere zu wenden. Die Rollenähnlichkeit ging endlich soweit, daß Lotte Lehmann, die erste Färberin, auch die Partie der Komponistengattin (alias Pauline Strauss) kreieren sollte. Der Korrespondenzen zwischen beiden Werken ließen sich noch manche nennen, vor allem im musikalischen Bereich: den harmlosen Verehrer der Christine Storch (Storch = Strauss), den

Hofmannsthal später einmal als „Schatten-Kerl“ bezeichnete, hat Strauss tatsächlich mit dem Quarten-Thema des wesenlosen Schattens ausgestattet, und Christines Zank-Motive lassen sich unmittelbar aus der analogen Melodik der Färbersfrau herleiten. Schließlich hat der Autor des „Ehelichen Glücks“ das Thema der „Ungeborenen“, schon in der „Frau ohne Schatten“ ein beziehungsweise voll eingesetztes Instrument psychologischer Leitmotivtechnik, zum zentralen, stets aufs neue variierten motivischen Gedanken seiner „Intermezzo“-Partitur gemacht. Damit erhält das Satyrspiel auch musikalisch seine Legitimation als Nachfolgewerk des ersten Märchenspiels, das im Gegensatz zu „Intermezzo“ den Ehekonflikt verallgemeinert, um seine Lösung zum zeitgeschichtlichen Mythos zu verklären – zur Geburt des Menschheitsdramas aus dem Geiste der Psychologie.

MANN UND WEIB

HELLA BARTNIG

GEDANKEN ZUR OPER „DIE FRAU OHNE SCHATTEN“

Märchen und Mythen mit hohem symbolischen Gehalt scheitern in ihrer Deutbarkeit unerschöpflich und hinterlassen auch nach tiefsträngiger Interpretation oft noch das Gefühl, dem eigentlichen Kern der Dinge nur geringfügig näher gekommen zu sein. Auch das Märchen von der Frau ohne Schatten, wie es Hofmannsthal und Strauss entworfen haben, ist auf die unterschiedlichste Weise betrachtet worden – als Parabel für Selbstbefreiung und Humanität im klassischen Nachgang („Vor dem Gesetz, das alle Wesen bindet, betritt der Mensch sich, der sich überwindet“ Goethe), als Sozialdrama, als mythisch verbrämte Bürgerideologie und sogar als

Plädoyer für den Schutz des ungeborenen Lebens. Letzterem ist entgegenzusetzen, daß Hofmannsthal wiederholt in seinen Briefen darauf hingewiesen hat, es drehe sich alles um die Menschwerdung der Kaiserin, nicht um ihr Muttersein.

Die Menschwerdung als Prüfungsritual.

Noch bevor eine Zeile des Librettos niedergeschrieben war, titelt Hofmannsthal (1911) in seiner Notiz „des ersten Einfalles“ fest: „Das Musikalische des Prüfungs- und Läuterungsmotives, die Verwandtschaft mit dem Grundmotiv der Zauberkünste fiel uns beiden auf.“ Eine „gewisse Analogie“ war zu erkennen mit der Einschränkung,

daß die bei Mozart/Schikaneder/Mann und Weib zugehörige Reifeprüfung bei Strauss/Hofmannsthal nur die Frauen, strenggenommen nur eine Frau zu bestehen hat. „Die Kaiserin ist die eigentliche Hauptfigur“, beschwor Hofmannsthal den Komponisten Strauss, dem es eingeständenermaßen „schwerfiel, Figuren wie Kaiser, Kaiserin nebst Amme (...) mit roten Blutkörperchen zu füllen wie eine Marschallin, ein Octavian, ein Ochs!“ (Brief an Hofmannsthal, 28.7.1916). Verwandt fühlte er sich allein dem Färber, dem Guten, dem Großmütigen, dem Freigebigen, wie ihn seine Brüder preisen, der den vermeintlichen Treuebruch der Färberin mit Mordabsicht

beantwortet, von Geisterhand sanktioniert, auf daß er der Frau als „mächtiger Bark, strenger Richter, hoher Gatte“ erscheine.

Die Kaiserin als Hauptfigur des Dramas.

Sie ist eine Feentochter, eine Schwester der Undine, Melusine und der kleinen Seejungfrau, die ihre Sehnsucht nach Menschlichkeit mit dem Tod bezahlen. Auch der Kaiserin ist ein „Trieb übermächtig zu den Menschen hin“ angeboren. Auch ihre Menschwerdung ist an Bedingungen geknüpft. „Die Frau wirft keinen Schatten, der Kaiser muß versteinern!“ Nur drei Tage bleiben ihr noch, um die Katastrophe abzuwenden, und der einzige Ausweg, den Schatten einer anderen Frau abzuhandeln. Weiß sie, was sie dieser Frau damit anhat? Erst im Traum wird ihr bewußt, daß sie schuldig geworden ist. Durch Mitleid wissend, wie Parsifal, und schuldig wie er, gelangt sie zum Bewußtsein ihrer selbst. „Hier ward ich schuldig, hierher gehör ich.“ Die Süßigkeit

UND WEIB UND MANN

der Verschuldung", nennt es Hofmannsthal in seinen Notizen *Ad me ipsum*, weil sie Verknüpfung mit dem Leben Durchdringen zum Sein ist. Doch im Unterschied zu Parsifal ist dieses Sich-Verwandeln kein Alleingang, sondern mit dem Verwandeln eines anderen einhergehend (Mann und Weib, und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an Mozart).

Höhere Existenz als erfüllte eheliche Gemeinschaft. Peter Wapnewski hat in seinem Aufsatz *Ordnung und spätes Glück* darauf hingewiesen, daß in der Weltliteratur schon seit dem Mittelalter die Ehe als Ausdruck der Ordnung menschlicher Verhältnisse postuliert wird. Selbst das *Tristan*-Epos, die Verherrlichung der Liebe über jegliche sozialen Bindungen hinaus, ist davon nicht ausgeschlossen: ... als

die Liebenden sich in splendor Isolation von der Welt und mit der Zustimmung der Welt zurückgezogen haben, da treibt es sie aus dem künstlichen Paradies ihrer MinnegröÙe wieder hinaus zu den Menschen, ohne die sie (...) nicht leben können. So wenig wie sie mit ihnen leben können. Erst Wagner vollzieht unter dem Einfluß Schopenhauers in seiner *Tristan*-Version die konsequente Wende zur Weltabgeschiedenheit.

Hugo von Hofmannsthal beschäftigte das Thema Ehe schon in seinen Frühwerken als ein Hauptmotiv. Im August 1908 schrieb er an Helene von Nostitz: Ich mache eigentlich, sozusagen, drei Stücke gleichzeitig. In allen dreien handelt es sich um die Ehe, um das Glück der Ehe. Manchmal amustert mich diese dreifache Strahlenbrechung in einer Weise, die

etwas von Zauberei hat. Schon in seinem Erstlingswerk *Gestern* zeigte Hofmannsthal ansatzweise, daß er von der Ehe als notwendige gesellschaftliche Ordnung überzeugt war. Zugleich brachte er sie in Verbindung mit dämonischen Mächten, die aus dem Unbewußtsein aufsteigen und vom Verstand nur schwer zu beherrschen sind. In *Die Hochzeit der Sobeide* schildert er das Versagen eines Mannes, der ein um vieles jüngerer Mädchen nicht zu seiner Frau machen kann, weil er es nicht erträgt, daß ihr im Traum ein anderer Geliebter mit Namen Ganem erschienen ist. Ein „versäumtes Schicksal“ sah Hofmannsthal hier beschrieben, dem zu spät die Einsicht Sobeides folgt: „Wir hatten lang zusammensein und Kinder haben sollen. Das „Suchen nach dem Bleibenden, Entscheidenen“ faßte Hof-

mannsthal unter dem Begriff Schicksal, und dieses Bleibende, Entscheidende hat noch einen weiteren Namen: Weib-Kind. Die Färberin und der Färber, zusammen Träger des Schicksalsmotives, vorgezeichnet in der *Sobeide* (Situation der Färberin zwischen Gatte und Efirr wie dort zwischen Gatte und Ganem), Hofmannsthal schloß selbst den Bogen von seinem Frühwerk zur *Frau ohne Schatten*. Auch der Kaiser vermag der Geliebten des Herzens Knoten nicht zu lösen. Er hat das Wahre der menschlichen Existenz noch nicht erkannt. Dieses Wahre besteht in der Totalität, in Ganzheitlichkeit, die verloren ging. Deshalb, so Hofmannsthal, sind die Menschen in Gefahr, sich zu verirren. Die Rettung besteht allein darin, sich einem anderen zu verbinden, Nachwuchs zu zeugen und dadurch zum Mit-

menschen, zum sozialen Wesen heranzureifen. Für Hofmannsthal war diese ideale Verbindung zweifellos mit der bürgerlichen Ehe identisch, auch wenn er sie in seinen Frühwerken nicht ohne Ironie spiegelte und ein Bewunderer Balzacs war, der das gläserne Glück dieser scheingeschützten Institution bis zu seinen sozialen Wurzeln bloßlegte. Verse wie die der Färberin:

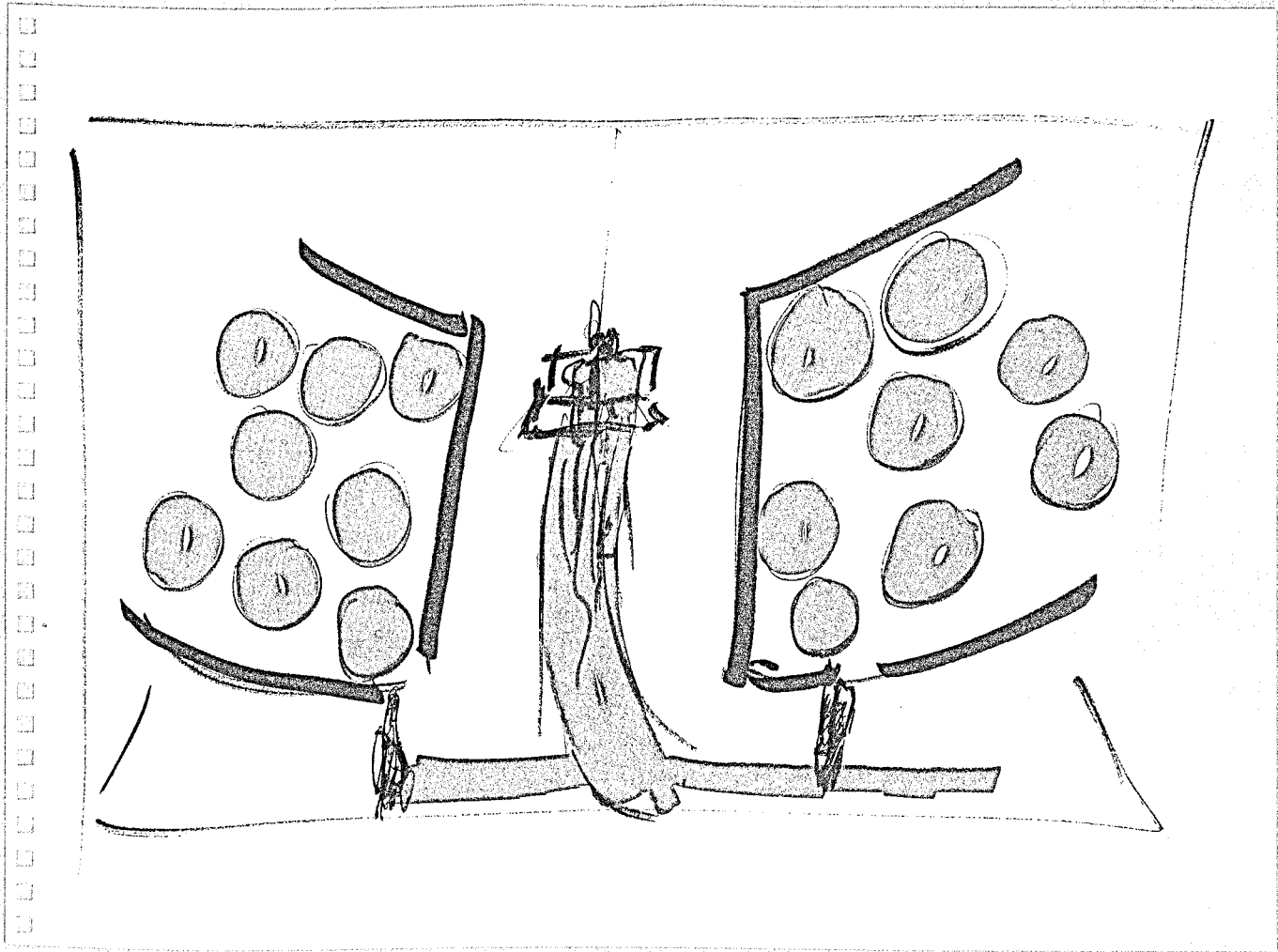
Dir angebraut,
dein zu pflegen,
dienend,
lebend dir mich bucken,
dich zu sehen,
atmen, leben!
Kinder, Güter, dir geben! —

und die dazugehörigen Klänge mögen manche Verfechter der Emanzipation unangenehm berühren. Darüber steht jedoch Hofmannsthals Gedanke des Sozialen, des ganzheitlichen Einswerdens mit dem anderen und der Treue, einem für ihn unverzichtbaren Wert menschlicher Existenz. Ich will die Treue lernen, die der Halt von allem Leben ist.

Ein Ausnahmewerk, das schwer zu gestalten und schwer zu verstehen ist. Bereits im Frühjahr 1915 hatte Strauss dem Dresdener Hoftheaterintendanten von Seebach den Text der ersten beiden Akte lesen lassen. Seebach begriff erst, als ich ihm den Stoff mündlich noch einmal ganz erklärte und den ersten Akt am Klavier vorspielte, berichtete Strauss an Hofmannsthal, der von dieser voreiligen Bekanntmachung seiner Dichtung nicht begeistert war. Zu sehr beschäftigte ihn dieser Stoff als eine furchtbar heikle, unendlich schwierige Sache (Brief an Strauss, 3. 6. 1913), die zu bewältigen dem Dichter zeitweise erhebliche Schwierigkeiten bereitet hätte. Immer wieder kreiste der Briefwechsel zwischen ihm und Strauss um das auszuwägende Verhältnis von Verständlichkeit der Handlung und beabsichtigter mythischer Tiefe. Ein gutes Kunstwerk muß in seinem Inneren die tiefe Stille des Tempels haben, in der die Geheimnisse des Lebens sich offenbaren, aber aus seinen hundert

ehernen Toren muß es den Leser unmittelbar ins Leben entlassen. So hatte sich der junge Hofmannsthal die Wirkung des Kunstwerkes vorgestellt. Angesichts der Bedeutungstiefe der *Frau ohne Schatten* jedoch schien es ihm unabweichlich, dem Publikum eine Einführung in die Dichtung zu geben, um dem Verständnis der ineinandergreifenden Motive und Symbole den Weg zu ebnen (Brief an Strauss, Anfang April 1915). Der diesbezüglich von dem österreichischen Dichter Max Mell geschriebene Aufsatz befriedigte beide Autoren nicht und so entschloß sich Hofmannsthal selbst eine ausführliche Inhaltsangabe zu verfassen. Parallel zu seiner Arbeit am Libretto hatte er begonnen, den Stoff der *Frau ohne Schatten* noch einmal als Märchen-erzählung zu fassen. Es scheint, als habe Hofmannsthal darin all jene Vorstellungen verwirklichen können, die durch die Zwänge der Gattung Oper unberücksichtigt bleiben mußten. Wenige Tage vor der Wiener Uraufführung

am 10. Oktober 1919 äußerte sich Hofmannsthal in einem Brief an Raoul Auernheimer über das Unvereinbare zwischen Oper und Märchen: „Schluß eines Märchens — wo alles Geschehen und bald alles stummes, zauberhaftes im Kleinsten symbolhaftes Geschehen ist, alles Magie für das innere Auge — und der Schluß der Oper ist eben ein Opernschluß (...), wo vier Personen gleichzeitig den Mund aufmachen und ihr Inneres aussprechen und es wird eben ein Quartett daraus! —“ Darin klingt an, vor welcher Aufgabe jede Inszenierung der *Frau ohne Schatten* steht, die bühnenwirksame Konkretheit erreichen muß und dabei das Geheimnisvolle und Rätselhafte der Zeichen und Verse erhalten möchte, die das ewige Geheimnis der Verkettung alles Irdischen präsentieren (Hofmannsthal: Die *Frau ohne Schatten*, Schluß der Erzählung).



Hugo von Hofmannsthal
an
Richard Strauss,
15.5.1911:

An einem schönen Stoff, wie die „Frau ohne Schatten“ es ist, das reiche Geschenk einer glücklichen Stunde, an einem solchen Stoff, so fähig, Träger schöner Poesie und schöner Musik zu werden, an einem solchen Stoff wäre es ein Frevel, wollte man hasten, wollte man sich forcieren. Da muß alles Detail fest und unverrückbar, knapp und präzise und wahr vor der Phantasie stehen, da muß im Stillen, unter der Schwelle des Bewußtseins, das Verhältnis der Gestalten zueinander sich ausbilden und ungezwungen in buntes Geschehen von ungezwungener Symbolik sich hinüberleben, da muß Tiefes zur Oberfläche, da darf nichts leer bleiben, nichts abstrakt, nichts bloß gewollt und bloß gemeint, dann wird die Musik so Gewalt sein, daß sie nichts braucht, als das Letzte einzuströmen und Erde und Himmel in Strömen abzuspiegeln. Aber hier kommt alles auf Reichtum und die Dichtigkeit der wirklichen Eingebung an, und le temps ne fait rien à l'affaire. Hätten Sie mich wohl vor die Wahl gestellt, es gleich

zu machen oder auf Ihre Musik dafür zu verzichten, so hätte ich das letztere gewählt. Von der dreifachen Natur der Kaiserin, die am Dasein von Tier und Mensch und Geist Anteil hat, kommen in diesem Teil nur das Tierhafte und das Geisterhafte, die beide zusammen das Fremdsein ausmachen, in Erscheinung: in der Mitte klafft die Lücke, das Menschliche fehlt: dieses zu gewinnen, ist der Sinn des ganzen Stückes – so auch in der Musik: erst im dritten Akt wird die Stimme der Kaiserin ihren vollen menschlichen Klang annehmen – die tierhaft-geisterhaften Elemente werden dann in einem höheren Medium zu einer neuen Wesenheit verschmolzen erscheinen. Über das Doppelgesicht der Amme, die zwischen dem Dämonischen und Grotesken schillert, finden Sie gelegentliches dem Text beige-schrieben.

Hugo von Hofmannsthal
an
Richard Strauss,
24.9.1911:

Meine schweren Stockungen in der Ausführung der „Frau ohne Schatten“ müssen Sie verwundert haben; denn es schien doch in Rom schon alles klar vor mir zu stehen! Ja, aber doch nur das Was – und das Wie ist so tausenfältig. – Es wird den Partien, um die es sich handelt, sehr gut getan haben, daß ich die Arbeit 2 ½ Monate liegen ließ – sie werden dabei einfacher geworden sein. Diese Partien, die Feenwelt, müssen sehr einfach, märchenhaft, durchsichtig sein – wie ich sie angelegt hatte (denn Altes stand schon mehrmals auf dem Papier), waren sie zu schwer im Ton, zu dunkel, zu symbolisch – es war nicht genug Kontrast zwischen dem Rahmen und dem Gerahmten, zwischen der leichteren oberen und der trüben Menschenwelt – nun glaube ich's zu haben. – Vielleicht hat mich im Mai die aufmerksame Lektüre von Wagnerischen Textbüchern eher geschädigt als gefördert. – Nicht der dra-

matische Aufbau, aber die unnachahmliche Vortrefflichkeit, mit der in der Ausführung der Musik vorgehakt ist – die unerreichbare Qualität, daß, wie der Flußlauf seine Landschaft bestimmt – so hier die poetische Landschaft durch die vom Dichter schon gewußten Ströme und Bäche der Melodien figuriert ist – das hatte mich wirklich niedergeschlagen. Ich habe dies jetzt überwunden – es war eine Art geistiger Trübung, die Ihnen zeigen kann, wie ernst es mir mit dieser Arbeit ist – ich werde jetzt mit frischer Kraft und dem Willen zur opernmäßigen Leichtigkeit an Ia herantreten. Ia muß im Akt 3 in Ton, im Feenopernstil, schier übereinstimmen. Die Szenen (Ia, IIa, IIc, IIe) dürften gelungen sein, nur der Zusammendrängung bedürfen. Schreiben Sie mir doch einmal nach München, Hotel Marienbad, ein paar liebe Zeilen, ich möchte mich, wenn ich zu dieser Arbeit zurückkehre, mit ihnen im Kontakt wissen.

»DIE FRAU OHNE SCHATTEN«

Richard Strauss
an
Hugo von Hofmannsthal,
4.4.1914:

Der erste Akt ist einfach wunderschön und so konzentriert und einheitlich, daß ich noch nicht ein Pünktchen daran gestrichen oder geändert mir denken könnte. Für mich handelt es sich nur darum, einen neuen einfachen Stil zu finden, der es ermöglicht, Ihre schöne Dichtung in voller Reinheit und Klarheit den Zuhörern vorzuführen. Vielleicht kürze ich am ersten Teil noch einiges, damit der zweite des ersten Aktes und alles folgende ja ein frisches, empfängliches Publikum finde. Jedenfalls kann ich das Ganze jetzt schon besser übersehen und werde mich jetzt darauf vorbereiten, für alles die richtige Ausdrucksform zu finden. Somit beglückwünsche ich Sie herzlich zu der schönen, vollkommenen Leistung und wünsche nur, daß die folgenden Akte der zweiten Hälfte des ersten ebenbürtig werden möchten.

Richard Strauss
an
Hugo von Hofmannsthal,
16.7.1914:

Der 2. Akt ist wundervoll, das schwierige Problem der Erscheinung des Jünglings ist mit kolossalem Takt und Feinsinn gelöst, die zwei Szenen von Kaiser und Kaiserin ganz famos und der Schluß des Aktes äußerst großartig. Er stellt mir allerdings eine sehr schwere Aufgabe, besonders weiß ich noch nicht, wie ich beide Septetts bewältigen kann, auch hat sich mir merkwürdigerweise die Figur der Färbersfrau noch nicht recht in Musik übersetzt, während mir Barak ausgezeichnet liegt. Aber ich werde fleißig daran arbeiten und hoffe, auch dies zu bewältigen.

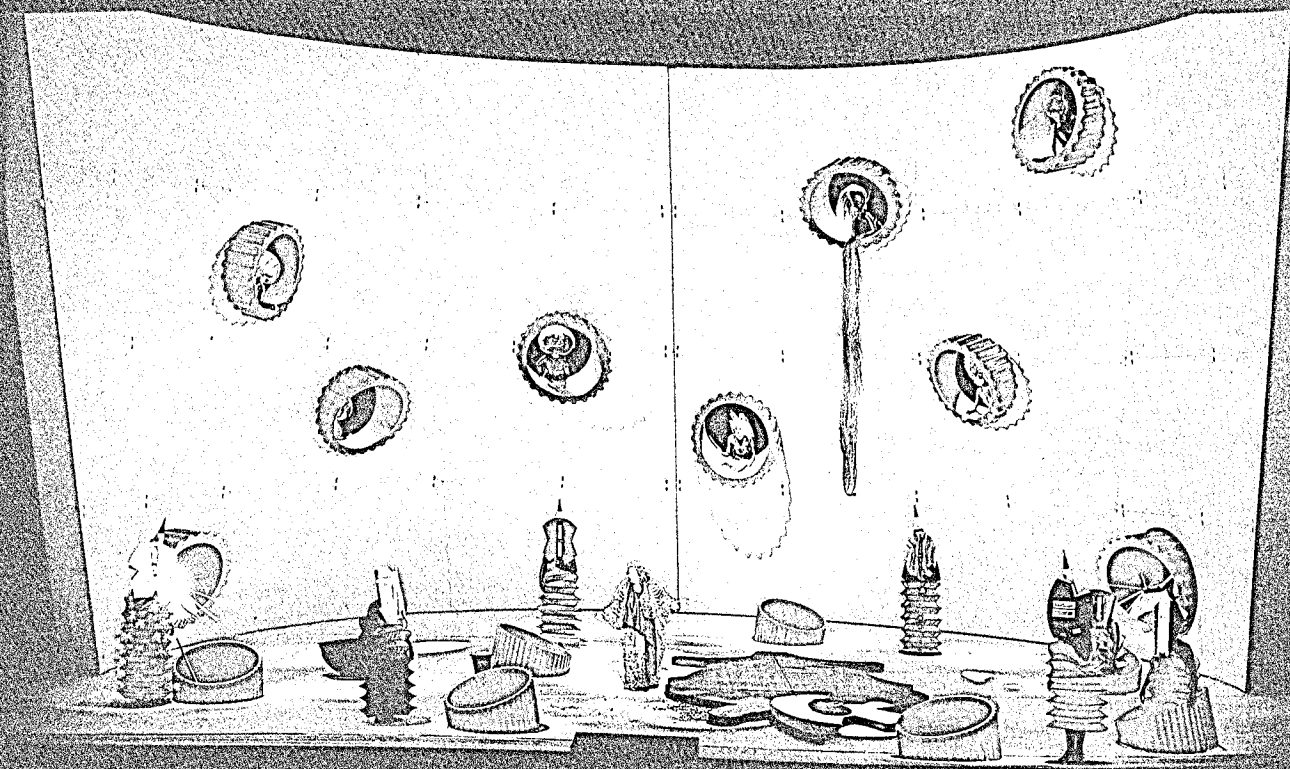
Jedenfalls haben Sie noch nichts Schöneres und Geschlosseneres in Ihrem Leben gedichtet und schmeichle ich es mir als mein Verdienst, Sie durch unsere gemeinsame Arbeit dazu gebracht zu haben. Hoffentlich wird meine Musik Ihrer schönen Dichtung würdig. Ich bin bis jetzt noch sehr

Richard Strauss
an
Hugo von Hofmannsthal,
vermutlich 16.8.1916:

unzufrieden mit mir, habe allerdings meine Ansprüche an mich sehr hoch gesteigert, aber bis jetzt entspricht das Geschaffene nur teilweise meinen Erwartungen.

Der III. Akt ist nun fertig. Ich bin aber durch unsere sehr wohlthätige Unterhaltung so unsicher geworden, daß ich überhaupt nicht mehr recht weiß, was gelungen, was schlecht ist. Und das ist recht: denn in meinem Alter gerät man zu leicht ins Fahrwasser der bloßen Routine und die ist der Tod der wahren Kunst. Ihr Notschrei gegen das Wagnerische „Musizieren“ ist mir tief zu Herzen gegangen und hat die Tür zu einer ganz neuen Landschaft aufgestoßen, in der ich (...) mich ganz ins Gebiet der unwagnerschen Spiel-, Gemüts- und Menschenoper zu begeben hoffe. Ich sehe den Weg jetzt genau vor mir, ich danke Ihnen, daß Sie mir den Star gestochen.

IM BRIEFWECHSEL



ERINNERUNGEN AN DIE ERSTE AUFFÜHRUNG

RICHARD STRAUSS

„Die Frau ohne Schatten“, das Schmerzenskind, wurde in Kummer und Sorgen während des Krieges vollendet, nachdem durch die menschliche Güte eines bayrischen Majors Distler eine vorzeitige Einstellung meines Sohnes, dessen Herz mit seinem großen Wachstum nicht Schritt gehalten hatte, verhindert worden war. Ich hatte Franz bereits bei der Fußartillerie in Mainz als Offiziersanwärter angemeldet, aber die Einsicht des bayrischen Stabsarztes hat die Einberufung nicht zugelassen – Diese Kriegssorgen haben wohl auch der Partitur, besonders gegen die Mitte des 3. Aktes eine gewisse nervöse Überreiztheit eingebracht, die sich schließlich im Melodram „entspannt“!

Im Sommer 1918 kam in der Aschau, wo wir bei lieben Freunden, Kammer Sänger Franz Steiner (später vortrefflicher Interpret meiner Lieder auf vielen gemeinsamen Konzerten – bis Bukarest, Stockholm etc.) und Frau Nossal im Salzkammergut zu Gast waren, an mich durch Baron Andrian der Antrag nach Wien, wo Oktober 1919 unter der Leitung von Franz Schalk (Dekorationen: A. Roller, Regie: Wymetal) Fro-sch zur ersten, sehr glanzvollen Aufführung in großartiger Besetzung (Kaiser Oesvig, Kaiserin Jeriza, Amme Weid, Färberin Lehmann, Barak, Mayr) kam, um von diesem ersten großen Erfolg ab einen längeren Leidensweg über die deutschen Bühnen anzutreten. In

Wien selbst wegen anstrengenden Rollen und Dekorations-Schwierigkeiten öfter abgesagt als gegeben, strauchelte das Werk schon an der zweiten Bühne (Dresden), wo es szenisch so unvollkommen vorbereitet war – die gute Eva von der Ostien hatte sich inzwischen an hochdramatischen Partien die Stimme arg lädiert – daß ich nach der Generalprobe den Grafen Seebach um eine Premierenverschiebung um mehrere Tage bitten mußte. Trotz des vortrefflichen Orchesters unter Fritz Reiner litt der Abend sehr unter der unzureichenden Färberin – es war keine reine Freude!

Es war ein schwerer Fehler, dieses schwer zu beseizende und szenisch so anspruchsvolle Werk unmittelbar nach dem Krieg mittleren und kleineren Theatern anzuvertrauen. Als ich später nur einmal die Stuttgarter Nachkriegsausstattung („auf billig“) sah, begriff ich, daß das Werk nur wenig Erfolg haben konnte. Schließlich hat es sich aber doch durchgesetzt, und besonders in der Wiener-Salzburger-Aufführung (Krauß-Wallerstein) und zuletzt in München (Krauß-Hartmann-Siever) tiefen Eindruck gemacht, und gerade künstlerische Menschen halten es für mein bedeutendstes Werk.

PRESSESTIMMEN

DIE FRAU OHNE SCHATTEN
Die Erstaufführung findet am Mittwoch statt.

Das Landestheater teilt mit: Da die Dekorationen zur Oper Die Frau ohne Schatten von Strauß am Sonntag vormittag noch eingetroffen sind, findet die Erstaufführung nunmehr am nächsten Mittwoch den 22. Oktober statt. Beginn der Vorstellung 6 Uhr. Die ursprünglich für Montag bestellten Karten bleiben für Mittwoch zurückgelegt, wenn sie nicht bis Dienstag mittag abbestellt werden.

Dresdner Anzeiger
20.10.1919

DIE FRAU OHNE SCHATTEN
Reichsdeutsche Uraufführung
in der Dresdner Landesoper

Die Dresdner Oper hat gestern wieder einen ihrer ganz großen Abende gehabt, an denen die Neugierde gleich Gewitterspannung über dem Hause liegt. Denn eine neue Oper von Strauß will immer noch mehr bedeuten, als die jedes anderen Zeitgenossen - und wenn man von der Frau ohne Schatten auch schon Wunderdinge gelesen hatte über ihre Schwerverständlichkeit, so macht doch erst das

Dabeigewesensein allein glücklich. Ob die Neugierigen auf ihre Kosten gekommen sind, mag eine andere Frage sein. Jedenfalls haben wir Strauß-Uraufführungen hier erlebt, die ganz anders einschlugen, als die Frau ohne Schatten, die in den beiden ersten Akten nur so etwas wie einen Achtungserfolg davontrug und für den großen Beifall des letzten Aktes erst durch die süßliche Sinnfälligkeit des hymnischen Schlußbildes gerettet wurde.

Daß dem gestern so werden konnte, dafür müssen wir Reiner und der Kapelle Dank wissen, die tatsächlich Hervorragendes leisteten. Beschreibung mit nüchternen Worten gibt von der Schönheit des Orchesterklanges keinen Begriff, das muß man gehört haben. Die Überlieferung von der Dresdner Musikalischen Kapelle als „dem“ Straußorchester, hat sich wieder von neuem, auch unter dem jungen Führer bestätigt. Dazu kam Reiners prachtvoller Fluß der musikalischen Diktion, der Schwung seiner Auffassung und - diesmal als eine sehr erfreuliche Erscheinung: die Sänger niemals, auch an den stärksten Kraftstellen nicht, mit dem Orchester zuzudecken.

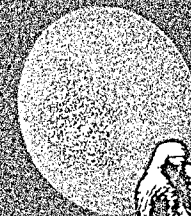
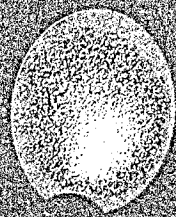
Freilich mußten diese, insbesondere Frau v.d. Osten, manchmal das letzte und höchste an Stimmkraft hergeben, um bestehen zu können. Die Färberin dieser Künstlerin war ganz und gar durch die moderne Brille gesehen: das Zänkische trat in den Hintergrund zugunsten des Begriffs der unverständenen Frau. Dem Färber gab Plaschke die ruhige Überlegenheit des Wesens und der Stimme. Wesentlich durch Edelklang des Organs, aber auch durch Stilgröße hob Vogelstrom die dem Umfang nach kleine Rolle des Kaisers zu der ihr gebührenden Beachtung. Der Kaiserin kam Fräulein Rethbergs herrlicher Sopran, der auch in den höchsten Lagen nicht zu verzagen brauchte, zugute. In ihrer der schweren Dramatik abholden Wesensart erhielt ihre Kaiserin rührend warme Lebenszüge. Die Amme stellt ein Neues in der Opernliteratur vor: einen weiblichen Mephisto. Die Theaterwirksamkeit der Figur ließ sich Frau Metzger-Lattermann, deren Stimme auch den notwendigen Umfang in Höhe und Tiefe für die Rolle hatte, nicht entgehen.

Dresdner Anzeiger
23.10.1919

zur Dresdner Erstaufführung
am
22. Oktober 1919

Richard Strauß beherrscht das Ganze bewundernswert. Sein Charakterisierungsvermögen bewährt sich auf das schlagendste. Nur scheint er ein Weiberfeind geworden zu sein, wie der einarmige Bruder Baraks. Sicher behandelt er die Männerstimmen weit melodischer und gesanglicher. Ja, bei dem Färber Barak wurde ich an einen Ausspruch Paul Heyses erinnert, der mir nach der „Zauberflöte“ einmal sagte, der Hanswurst Papageno habe doch einen „Anflug von deutschem Gemüt“. Dieses deutsche Gemüt und die gute Münchner musikalische Erziehung läßt Richard Strauß häufiger als in seinen letzten Werken hervortreten. Er singt manchmal so unbekümmert, daß wir gar nichts Ungewöhnliches zu hören vermeinen, sondern dem melodiefreudigen Kaiser und dem klangfrohen Färber wie lieben Bekannten in neuem Gewande gern zuhören. Wie prachtvoll klingt das alles!

Dresdner Neueste Nachrichten
23.10.1919



1ST ACT

The emperor of the south-east islands hunted down a white gazelle, which turned into a beautiful young woman. She was the daughter of the powerful spirit prince Keikobad and from her mother she had inherited her propensity towards human beings.

She becomes the emperor's wife but is still looked after by the woman who has been her nurse

from infancy. The marriage remains childless and the empress has no shadow. Every month, Keikobad, who is becoming increasingly angry, sends a spirit messenger to the nurse to enquire about the empress. There are only three days left before the time limit of one year runs out; if the empress does not have a shadow by then, she must return to the realm of spirits and the emperor will turn to stone. This has been ordered by Keikobad and related to the empress by the falcon who once helped the emperor hunt her. The empress beseeches the nurse to find a shadow for her to rescue her husband. Both set out on their way to the humans.

Barak, the dyer is good-natured and hard-working. He provides for his brothers and his wife, who is young and pretty but dissatisfied. This marriage is also fruitless. The empress and the nurse enter the dyer's shabby house and offer their services to the woman. While the dyer is at the market, the nurse uses magic charm to arouse in the dyer's wife a vision of wealth and prosperity which can be hers in return for her shadow. An agreement is reached. From the frying pan in which fish produced by the nurse's magic is gently cooking, the dyer's wife hears the voices of her unborn children. When the dyer returns, he finds the marriage camp is divided. The guard's song glorifies matrimony and the blessings of children.

2ND ACT

The empress has still not acquired a shadow. In a new magic spell the nurse tries to tempt the young woman with the phantom of a handsome youth. Barak, who is returning home, senses the spectre in his house.

The red falcon leads the emperor to the falconer's house but the empress is not there. He watches her return home, secretly and with the scent of humans clinging to her. The emperor cannot bring himself to kill her though he assumes she has been unfaithful.

In the dyer's house, the nurse mixes a sleeping potion for the dyer. Once again she works magic to make the youth appear. Tormented by feelings of guilt, the woman wakes up the dyer, reviles him and leaves the house with the nurse.

The empress sees in a dream the emperor entering a sepulchre-like cave in the rocks. His heart has already turned to stone. The empress wakes up with a start. She realises that the emperor and Barak are heading to their doom and she is to blame.

In the dyer's house the nurse's demonic game reaches its climax. The dyer's wife speaks without restraint. She accuses herself of adultery and confesses to Barak that she has sold her shadow. Driven by greater powers than his own, the dyer raises the sword against his wife. The dyer's wife drops to her knees in front of him and humbles herself. The earth opens, a powerful

force of water rushes in and engulfs the couple. The nurse rescues herself and the empress in a canoe which appears by magic.

3RD ACT

Separated from each other, Barak and his wife languish in the dark vaults of the temple. A voice calls them to come up.

The empress, slumbering in her canoe, arrives in front of the temple and is also summoned before court. A spirit messenger bars the nurse's way into the temple. Keikobad banishes her to the humans she hates so much.

Inside the temple the empress catches sight of the emperor, who has almost completely turned to stone by this stage. The guardian of the threshold urges her to drink the water of life in order to acquire a shadow that way. However, she does not wish to win her own happiness through the suffering of other people. By virtue of her self-mastery she has passed the test. Her body casts a long shadow. In the rejoicing of the reunited couples the voices of their unborn children can be heard.

STORY

„WOMAN
WITHOUT A SHADOW“

ACTE I

L'empereur des Îles du Sud-Est a chassé une gazelle blanche qui s'est transformée en une jeune femme, la fille de Keikobad, le puissant Prince des esprits. Elle a hérité de sa mère l'envie de s'approcher des humains. Choyée par la nourrice, elle devient l'épouse de l'Empereur. Mais de cette union ne naît

aucun enfant. L'impératrice ne jette aucune ombre. Chaque mois, furieux, Keikobad envoie un esprit à la nourrice afin de savoir ce qu'il en est de l'impératrice. Il ne reste plus que trois jours avant que soit écoulé le délai d'une année: si l'impératrice ne jette d'ici là aucune ombre, elle devra regagner le royaume des esprits et l'empereur se pétrifiera. Ainsi en a décidé Keikobad et l'impératrice apprend la nouvelle du faucon qui aida en son temps le roi à la chasser. L'impératrice supplie la nourrice de lui trouver une ombre afin de sauver son époux. Elles se rendent toutes deux chez les humains.

Barak, le teinturier, est un être à la fois gentil et travailleur. Il fait vivre ses frères et sa femme qui est jeune, belle et insatisfaite. Le couple est resté lui aussi sans enfants. L'impératrice et la nourrice pénètrent dans la pauvre demeure du couple et offrent leurs services à la jeune femme. Pendant que le teinturier est au marché, la nourrice fait entrevoir par magie à la teinturière la fortune et le bien-être qu'elle pourrait obtenir en vendant son ombre. Le pacte est conclu. De la poêle dans laquelle sont en train de frire de petits poissons que la nourrice a fait surgir par magie, la teinturière entend la voix de ses enfants non encore nés. Lorsque le teinturier revient, il voit que sa femme lui a préparé une autre couche. Le chant des gardiens loue le mariage et la naissance d'enfants.

ACTE II

L'impératrice n'a pas encore gagné l'ombre convoitée. Par une nouvelle action magique, la nourrice tente de séduire la jeune femme avec le fantôme d'un jeune éphèbe. Barak qui revient, sent la présence du spectre dans sa maison.

Le faucon rouge conduit l'empereur à la maison du fauconier. Mais l'impératrice n'y est pas. Il la voit revenir en cachette, toute enveloppée d'un nuage humain. L'empereur ne parvient pas à se résoudre à tuer cella qu'il croit avoir été infidèle.

Dans la maison du teinturier, la nourrice prépare un philtre soporifique. Elle fait à nouveau apparaître l'éphèbe. Bourelée de remords, la jeune femme éveille le teinturier, l'injurie et quitte la maison avec la nourrice.

L'impératrice voit en rêve l'empereur pénétrer dans une grotte semblable à un caveau. Son cœur est déjà pétrifié. Elle comprend que, par sa faute, l'empereur et Barak sont jetés dans le malheur.

Dans la maison du teinturier, le jeu démoniaque de la nourrice touche à son apogée. La teinturière tient un discours effrené. Elle s'accuse d'adultère et avoue à Barak qu'elle a vendu son ombre. Guidé par des puissances supérieures, le teinturier élève son épée contre sa

femme. La teinturière tombe à genoux devant lui et s'humilia. La terre s'ouvre, des flots pénètrent dans la maison et englottissent le teinturier et sa femme. La nourrice se sauve avec l'impératrice dans une barque apparue comme par enchantement.

ACTE III

Séparés l'un de l'autre, Barak et sa femme dépérissent dans le temple sombre. Une voix les appelle.

L'impératrice que sa barque a amenée endormie devant le temple, est appelée à comparaître. Un esprit interdit à la nourrice de pénétrer dans le temple. Keikobad la bannit chez les humains qu'elle déteste tant.

A l'intérieur du temple, l'impératrice aperçoit l'empereur quasiment pétrifié. Le gardien du temple lui demande de boire l'eau de la vie, afin d'obtenir une ombre. Mais elle ne veut pas acheter son bonheur au prix de la souffrance d'autres êtres. En se dépassant elle-même, elle a gagné. Son corps jette une longue ombre. A la jubilation des couples à nouveau réunis se mêlent les voix des enfants non encore nés.

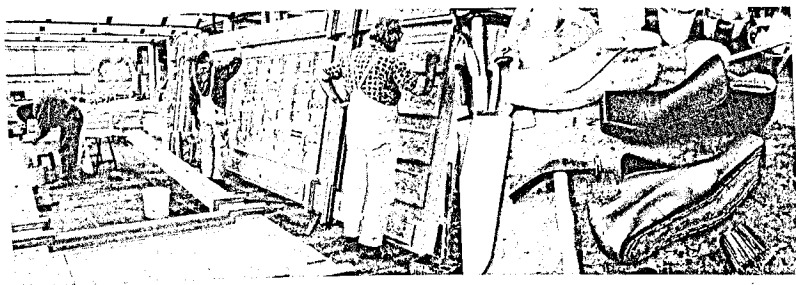
RÉSUMÉ DE L'ACTION

LA FEMME SANS OMBRE



Stiftung
zur Förderung
der Semperoper
Dresden

„ Wer
Kunst versteht,
versteht es auch
sie zu fördern „



Informationen erhalten Sie direkt von der
Stiftung zur Förderung der Semperoper
St. Petersburger Str. 15, 01069 Dresden
Tel. 0351 / 487 2609, Fax. 0351 / 495 5087

Bankverbindung:
Dresdner Bank AG, Dresden
Konto 04 549 302 00, BLZ 850 800 00



**Helfen Sie der Stiftung mit Ihren
Spenden, damit der Glanz der
Semperoper auch im neuen
Jahrtausend erstrahlt!**

Die Stiftung wurde 1992 von Sena-
tor h.c. Rudi Häussler gegründet.
Sie ermöglicht Engagements von
Künstlern mit Weltruf nach Dresden,
unterstützt die Herstellung von
Dekorationen und Kostümen, fördert
Erneuerung und Erweiterung des
Ensembles der Sächsischen Staats-
oper, finanziert Auftragswerke zur
Uraufführung in Dresden.

Die Stifter und Sponsoren:

Der Stiftungsrat

- ❖ Senator h.c. Rudi Häussler, Stuttgart
Vorsitzender des Stiftungsrates
- ❖ Oberbürgermeister Dr. Herbert Wagner,
Dresden, stellvertretender Vorsitzender
- ❖ Intendant Christoph Albrecht, Dresden
- ❖ Bernhard Dorn, Leonberg
- ❖ Hartwin A. Haas, Frankfurt / Main
- ❖ Prof. Dipl. Ing. Jürgen Hubbert, Stuttgart
- ❖ Horst Kleiner, Karlsruhe
- ❖ Staatsminister
Prof. Dr. Hans Joachim Meyer, Dresden
- ❖ Dr. Roland Schelling, Stuttgart
- ❖ Alfred Sigl, Wuppertal

Das Kuratorium

- ❖ Vors. des Kuratoriums: Horst Kleiner
- ❖ AHB - Allgemeine Hypotheken-Bank AG
- ❖ Assistenz-Treuhand GmbH
- ❖ ASTA Medica AG
- ❖ Badische Beamtenbank eG
- ❖ Bausparkasse Schwäbisch Hall AG
- ❖ Behringer.Touristik.Beratung.
Organisation GmbH
- ❖ Deutscher Fußballbund e.V.
- ❖ Prof. Dr. med. Karl Klaus Dittel
- ❖ Drees & Sommer AG
- ❖ Dyckerhoff & Widmann AG
- ❖ ESAG Energieversorgung
Sachsen Ost AG
- ❖ Heyde AG
- ❖ IBM Deutschland GmbH
- ❖ Rainer Kellner
- ❖ Kempinski Hotel Taschenbergpalais
- ❖ Knick Elektronische Messgeräte GmbH & Co.
- ❖ Maul-Belser Medienverbund
- ❖ Metabowerke GmbH & Co.
- ❖ Piepenbrock Verwaltungs GmbH
- ❖ Heinz H. Pietzsch
- ❖ Radeberger Exportbierbrauerei GmbH
- ❖ Siemens AG
- ❖ Sparkassen-Versicherung Sachsen
- ❖ Stadtsparkasse Dresden
- ❖ Systematics AG
- ❖ Techem Service AG & Co.KG
- ❖ Unternehmensgruppe Lidl & Schwarz
- ❖ WERBAS AG, Car Dealer Software & More
- ❖ Wittgensteiner Kliniken Allianz GmbH
- ❖ Adolf Würth GmbH & Co. KG

Literaturnachweis

Der Strom der Töne trug mich fort,
Die Welt um Richard Strauss
in Briefen
In Zusammenarbeit
mit Franz und Alice Strauss,
herausgegeben von
Franz Grasberger, Tübingen 1967
Richard Strauss: Betrachtungen
und Erinnerungen,
herausgegeben von
Willi Schuh, Zürich 1949
Richard Strauss: Briefwechsel
mit Hugo von Hofmannsthal,
Berlin 1926
Hugo von Hofmannsthal,
Gesammelte Werke
in Einzelausgaben,
Frankfurt am Main 1959

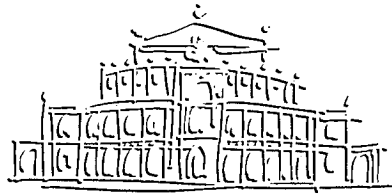
Die Beiträge von Prof. Peter Heidrich,
Prof. Stephan Kohler und
Dr. Hella Bartnig
sind Originalbeiträge
für dieses Heft.

Bildquellen

Skizzen zum Bühnenbild „Die Frau
ohne Schatten“ von Rosalie
Fotos der Inszenierung
Monika Rittershaus
Foto Richard Strauss
mit Widmung an den Dresdner
Kapellmeister Hermann Kutzschbach,
Archiv der Sächsischen Staatsoper
Dresden
Das Foto
von Hugo von Hofmannsthal
erhielten wir freundlicherweise
vom Richard Strauss-Institut
München.



SACHSISCHE
STAATSOFFER DRESDEN
TEMPEROPFER



SÄCHSISCHE
STAATSOPER DRESDEN
SEMPEROPER

Intendant Prof. Gerd Uecker

DRESDNER FESTTAGE RICHARD STRAUSS vom 27. Februar bis 10. März 2005

Dienstag, den 1. März 2005, 18.00 Uhr

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

Oper in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal

Musik von RICHARD STRAUSS

Mit freundlicher Unterstützung durch die Dresdner Bank AG

Musikalische Leitung	Michael Boder
Inszenierung	Hans Hollmann
Bühnenbild und Kostüme	rosalie
Choreinstudierung	Matthias Brauer

25. Vorstellung seit der Premiere am 17. November 1996

 **Dresdner Bank**
Förderer der Sächsischen Staatskapelle Dresden

DaimlerChrysler – Partner der Semperoper

Personen

Kaiser	Stephen Gould
Kaiserin	Susan Anthony
Amme	Ildiko Szönyi
Barak	Jukka Rasilainen
Sein Weib	Gabriele Schnaut
Geisterbote	Hans-Joachim Ketelsen
Hüter der Schwelle	Christiane Hossfeld
Erscheinung des Jünglings	Gerald Hupach
	Thomas Winkler
Stimme des Falken	Andrea Ihle*
Stimme von oben	Christa Mayer
Der Einäugige	Andreas Scheibner**
Der Einarmige	Jacques-Greg Belobo
Der Bucklige	Tom Martinsen
Stimmen der Wächter	Hans-Joachim Ketelsen, Jochen Kupfer, Andreas Scheibner**
Fünf Kinderstimmen und Solostimmen	Jeanne Pascale Schulze***, Andrea Ihle*
Dienerinnen	Birgit Fandrey, Elisabeth Wilke, Christa Mayer Christiane Hossfeld, Andrea Ihle*, Angela Liebold, Heike Wommelsdorff, Carolin Graßnick
Diener des Kaisers, Elende, Erscheinungen, höhere Wesen, Träger der Boote	Mitglieder der Komparserie

* für die erkrankten Sabine Brohm, Eva Kirchner und Barbara Hoene

** für den erkrankten Matthias Henneberg

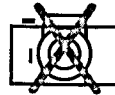
*** für die erkrankte Roxana Incontrera

<i>Beginn 18.00 Uhr</i>	Es spielt die Sächsische Staatskapelle Dresden
<i>Ende 22.30 Uhr</i>	Solovioline Kai Vogler
<i>Pause nach dem I. Akt</i>	Solovioloncello Friedwart-Christian Dittmann
<i>lange Pause (ca. 40 min.)</i>	Es singen Damen und Herren des Chors
<i>nach dem II. Akt</i>	der Sächsischen Staatsoper Dresden

Abendspielleitung	Heike Maria Jenor
Dramaturgie	Hella Bartnig
Musikalische Einstudierung	Johannes Wulff-Woesten
Musikalische Assistenten	Thom Christoph Jobst Schneiderat Klaus-Dieter Stephan
Bühnenbildassistent	Thomas Jürgens
Chorassistenten	Christof Bauer, Christoph Heinig
Inspizienten	Stefan Schulze, Jutta Rockstroh
Souffleuse	Gabriele Auenmüller
Komparserie	Dieter Oeser, Ruthild Birke-Hamann
Kinderkomparserie	Andreas Heinze
Technischer Direktor	Volker Butzmann
Technischer Assistent	Arne Walther
Bühne	Christoph Bauch, Andreas Knoblauch
Beleuchtung	Jan Seeger, Jens Klotzsche
Ton	Horst-Dieter Käßler, Karl-Heinz Rudnick, Falko Rößler
Requisite	Elisabeth Schröter, Kristin Schaale
Leitung der Dekorationswerkstätten	Sven Schmidtgen, Martin Borrmeyer
Konstruktion	Wolfgang Schröter, Gerhard Fiedler, Frank Schöne
Leitung der Kostümwerkstätten	Frauke Schernau, Günther Zöllner
Kostümassistentin	Astrid Stein
Maske	Dietmar Zühlsdorf, Cornelia Hörbe, Barbara Hildebrandt

Aufführungsrechte
© Verlag Fürtner, Mainz

Als nächste Vorstellung
im Anrecht BS 01
ist die Aufführung
ELEKTRA
von Richard Strauss
am 3. März 2005, 20.00 Uhr
vorgesehen



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下さい。

DRESDNER FESTTAGE



Besuchen Sie die Semperoper

Dresdner Festtage Richard Strauss

27. Februar bis 10. März 2005

Salome Premiere	27.2., 19.00 Uhr
Weltstars in der Semperoper	
Dame Felicity Lott	28.2., 20.00 Uhr
Die Frau ohne Schatten	
	1.3., 18.00 Uhr
Salome	2.3., 19.00 Uhr
Elektra	3.3., 20.00 Uhr
Ariadne auf Naxos	4.3., 20.00 Uhr
7. Sinfoniekonzert Dirigent: Ion Marin	5.3., 20.00 Uhr
7. Sinfoniekonzert Dirigent: Ion Marin	6.3., 11.00 Uhr
Salome	6.3., 19.30 Uhr
7. Sinfoniekonzert Dirigent: Ion Marin	7.3., 20.00 Uhr
Ariadne auf Naxos	8.3., 19.00 Uhr
Salome	9.3., 19.30 Uhr
Elektra	10.3., 19.00 Uhr

Alle Informationen unter:
www.semperoper.de
bestellung@semperoper.de
Tel.: 0351 - 4911-705
Fax 0351 - 4911-700