

Wer soll ihr Gebieter sein? Weiblichkeit und Tonalität bei Hofmannsthal und Strauss

Von Gerhard Scheit

(Aus: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder. Hg. v. Ilja Dürhammer u. Pia Janke. Wien 2001)

I

„Ich bin ein Weib und will ein Weiberschicksal!“ – so lautet das Bekenntnis und zugleich die Forderung von Chrysothemis in der *Elektra*. Sie schleudert es der Schwester entgegen, die nur Rachengel ist und Rache will. Rückblickend erscheint es fast, als würde sie es auch dem Dichter und dem Komponisten als Programm entgegenhalten. Alle weiteren Opern, die Strauss und Hofmannsthal gemeinsam schrieben, tragen jedenfalls dieser Forderung Rechnung: Sie handeln davon, den weiblichen Figuren ein Weiberschicksal, nach den Maßgaben von Chrysothemis, zu verschaffen; statt Isoldes Liebestod und Salomes Lustmord setzen sie der Moderne das alte Komödien-Telos entgegen: Hochzeit und Fortpflanzung. „Kinder will ich haben,/ bevor mein Leib verwelkt, und wärs ein Bauer,/ dem sie mich geben, Kinder will ich ihm gebären und mit meinem Leib sie wärmen.“

Darum muß im *Rosenkavalier* das Verhältnis Octavians zur Marschallin der Eheschließung mit Sophie weichen. Selbst der berühmte Zeitmonolog der Marschallin ist ja bereits bei Chrysothemis angedeutet: „Manchmal lieg ich / so da, dann bin ich was ich früher war,/ und kanns nicht fassen, daß ich nicht mehr jung bin. / Wo ist denn alles hingekommen, wo denn?/ Es ist ja nicht ein Wasser, das vorbeirinnt,/ es ist ja nicht ein Garn, das von der Spule / herunter fliegt und fliegt, ich bins ja, ich!“ Dieses Ich, die Zeit dieses Ichs, wird durch die Gebärfähigkeit bestimmt. Darüber lassen Strauss und Hofmannsthal ab nun keinen Zweifel mehr. Im *Rosenkavalier* heißt es dann: „Aber wie kann das wirklich sein, / daß ich die kleine Resi war / und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd! ... / Die alte Frau, die alte Marschallin! / ‚Siehst es, da gehts‘, die alte Fürstin Resi!‘ / Wie kann das geschehen? / Wie macht denn das der liebe Gott? / Wo ich doch immer die gleiche bin.“

Wenn die Marschallin von der Zeit singt, so ist man versucht, an eine allgemeine philosophische Reflexion zu glauben: „Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding. / Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts./ Aber dann auf einmal,/ da spürt man nichts als sie:/ sie ist um uns herum, sie ist auch in uns

drinnen.“ Aber Hofmannsthal ist zu sehr mit seinen Figuren verbunden und zu wenig Ideologe, um es hier bei der Zeit als abstrakter, sozusagen biologischer Dimension zu belassen und nicht doch den Ursprung dieses Zeitgefühls in den Beziehungen der Menschen sichtbar zu machen. Und so setzt die Marschallin fort: „In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie,/ in meinen Schläfen fließt sie./ Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder.“ Zwischen mir und dir, zwischen der Marschallin und Octavian da steht zunächst jedoch das Komödien-Telos, oder anders ausgedrückt: das gesellschaftliche Gebot zur Reproduktion, wie es die Bühne als moralische Anstalt von jeher lehrte. Und nach Maßgabe dieses Gebots und dieses Telos' wird die Zeit bestimmt und gemessen.

In *Ariadne auf Naxos* ist die weibliche Resignation zum Todeswunsch zusammengezogen. Das Zeitgefühl kristallisiert sich zur Sehnsucht nach reiner Identität, also Tod, aus: „Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: Es hat auch einen Namen: Totenreich.“ Dorthin zieht es Ariadne, die von Theseus verlassen wurde. Doch sie kann gerettet werden, muß nicht einmal resignieren wie die Marschallin: dazu ist nur einer imstande: der Fruchtbarkeitsgott selbst, Dionysos. Zerbinetta, die mit ihren Versuchen, Ariadne wieder dem Leben und den Männern zuzuwenden gescheitert ist – gescheitert sozusagen aus gattungspoetischen Gründen, da sie durch die Ständeklausel von Ariadnes Welt getrennt bleibt –, Zerbinetta ist gleichsam nur der Vorbote dieses Gottes. Mit der überraschenden Wendung am Ende haben der Dichter und der Komponist die Allegorie für ihr dramaturgisches Telos gefunden. Ariadne glaubt, der Todesgott käme, um sie zu erlösen, doch es ist Bacchus, der sie freit: „Ich sage dir, nun hebt sich erst das Leben an/ Für dich und mich! (Er küßt sie.)“ Und Ariadne ist verwandelt. Als wäre die Marschallin zur Sophie geworden, singt sie: „Du Zauberer, du! Verwandler, du! / Blickt nicht aus dem Schatten deines Mantels / Der Mutter Auge auf mich her?“

Die *Frau ohne Schatten* betreibt dann die entsprechende Allegorese. Sie macht die Fruchtbarkeit der Frau unmittelbar zum Thema, das dieser Oper auch den Titel gibt: der Schatten als Symbol für die Fähigkeit der Frau, Kinder zu bekommen. Erst dann, wenn sie diesen Schatten wirft, gehört die Kaiserin, Sproß eines überirdischen Reichs, wirklich zu den Menschen. Die Fruchtbarkeit läßt die Frau erst zum Menschen werden, ohne sie handelt es sich bloß um eine überirdische Erscheinung, ein Zauberwesen, eine Männerphantasie. Hofmannsthal scheut sich aber offenkundig, die Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit beim biologischen Namen zu nennen - vielleicht aus Angst vor Biologismus, vor der Banalität des zufällig Faktischen der Natur? Oder weil mit dem vieldeutigen Symbol des Schattens eben auch andere Motive mitgemeint sind? Wirft die Kaiserin jedenfalls in der von der überirdischen Macht des Geisterkönigs gesetzten Frist keinen Schatten, dann ist sie nicht nur gezwungen, ins

Geisterreich zurückzukehren, sondern ihr Mann, der Kaiser, muß zur Strafe versteinern. Diese Strafe ist das genaue Gegenteil von dem, was mit Bacchus geschieht, wenn er sich mit Ariadne vereinigte: „Nun bin ich ein anderer, als ich war,/ Durch deine Schmerzen bin ich reich,/ Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!“

Die Unweiblichkeit der Frau bedroht demnach den Mann. Er muß versteinern wie der Kaiser - oder er wird geköpft, wie Jochanaan auf Verlangen der schönen Prinzessin Salome; oder wird im Bade erschlagen wie Agamemnon von der Unmutter Klytaimnestra.

II

Die Marschallin sah es allerdings anders. In ihren Augen versteinerte Octavian, als er sich von ihr abwandte, und zwar versteinerte er zum Mann, eigentlich zum Ochs - oder zumindest zu dessen Vorform: „Da steht der Bub und da steh ich und mit dem fremdem Mädels dort / wird er so glücklich sein, als wie halt Männer / Das Glückliche verstehen. In Gottes Namen.“ Daß er aber das Glückliche einmal anders verstand, gerade das war es, was die Marschallin an Octavian einst so sehr zu schätzen wußte:

MARSCHALLIN Oh, sei er jetzt sanft, sei Er gescheit und sanft und gut.

Nein, bitt schön, sei er nicht wie alle Männer sind.

OCTAVIAN Wie alle Männer?

MARSCHALLIN Wie der Feldmarschall und der Vetter Ochs.

Sei Er nur nicht wie alle Männer sind.

OCTAVIAN (zornig) Ich weiß nicht, wie alle Männer sind.

Die Versteinerung des jungen Manns zum Gatten, des Geliebten zum Ehemann, wie sie die Marschallin immer wieder erleben muß, kann nur ein Gott beheben, das haben schon Molière und Kleist im *Amphytrion* vorgeführt. Bei Hofmannstahl übernimmt Bacchus diese übermenschliche Aufgabe. In *Ariadne auf Naxos* ist es aber Zerbinetta, die etwas vom Wissen der Marschallin auf der niedrigen Komödienebene aufbewahrt und die göttliche Verwandlung als Zauber des Augenblicks durchschaut, der sich der Dynamik der Liebesverhältnisse allerdings nicht entziehen kann: „Als ein Gott kam jeder gegangen,/ Und sein Schritt schon machte mich stumm / Küßt er mir Stirn und

Wangen,/ War ich von dem Gott gefangen / Und gewandelt um und um! (...) Kam der neue Gott gegangen, / hingegen war ich stumm!“ Zerbinetta wechselt ja ständig vom einen zum andern, weil der alte Gott stets neu zum Gatten zu erstarren droht, und erst vor dessen Umrissen der neue als Gott überhaupt erscheint.

Die Allegorie der Weiblichkeit wird in der *Frau ohne Schatten* vor allem durch das niedere Paar ausgelegt, das hier dem hohen von Kaiser und Kaiserin zur Seite gestellt ist, durch den Färber und seine Frau. In den Worten der Frau des Färbers wird – jenseits der Mythologie, jenseits von Herodes-Legende und Atriden-Mythos – beschworen, wovor den männlichen Autoren graute und wofür sie ihre mythologischen femme fatales als Menetekel entworfen haben. Auf die Forderung, die Barak ganz im Sinne von Chrysotemis an seine Frau richtet: „Gib du mir Kinder“, antwortet die Angesprochene: „Mein Mann steht vor mir! Ei ja, mein Mann, / ich weiß, ei ja, ich weiß, was das heißt! / Bin bezahlt und gekauft, es zu wissen, / und gehalten im Haus / und gehegt und gefüttert,/ damit ich weiß,/ und will es von heut ab nicht wissen,/ verschwöre das Wort und das Ding.“

Mit Wort und Ding sind Kinder und Fruchtbarkeit gemeint: der Schatten eben, den die Frau werfen muß, um Mensch zu sein. Die Färberin jedoch scheint bloß deshalb verbittert, weil sie eben keine Kinder bekommen kann, und versucht mit ihrer Verweigerung scheinbar nichts anderes, als diese Verbitterung zu rationalisieren: „Dritthalb Jahr / bin ich dein Weib - /und du hast keine Frucht / gewonnen aus mir / und mich nicht gemacht / zu einer Mutter. / Gelüsten danach / hab ich abtun müssen / von meiner Seele:/ Nun ist es an dir, abzutun Gelüste, die dir lieb sind.“ Und so verweist sie den Mann von ihrem Bett mit den gern zitierten Worten „Dort ist jetzt dein Lager.“

So hat eigentlich niemand schuld, der Grund ist biologischer Natur. Und er liegt offenkundig sogar beim Mann. Die Amme, die der Kaiserin zur Fruchtbarkeit verhelfen soll, überredet dann die Färberin, die eigentlich gar nicht mehr überredet werden muß, ihren Schatten der Kaiserin abzutreten. Was die Amme nun dafür anzubieten hat, läßt sie selbst nicht nur als böse Hexe erscheinen, sondern macht sichtbar, welche Motive sich hinter dem der Unfruchtbarkeit eigentlich verbergen: Angst vor der Frau. „Oh, meine Herrin, soll ich dir nicht glauben,/ daß du deinen Schatten, / dies schwarze Nichts / hinter dir auf der Erde, / daß dir dies Ding ohne Namen nicht feil ist - / auch nicht um unvergänglichen Reiz / und um Macht ohne Schranken / über die Männer?“

Darum geht es also. Da die Amme die bösen Motive zu verkörpern hat, kann die Färberin als bloß Verführte, in die Irre Geleitete erscheinen, die sich mit einigem Zauber auf den rechten Weg

zurückbringen läßt. Hofmannsthal hat hier offenkundig die Motive der Macht- und Geldgier abgespalten und in der Amme personifiziert, um die Färberin davon freizusprechen. Darum vermag die Färberin schließlich auch, das Bedürfnis, ihren Mann zu betrügen, zu überwinden. So behält sie ihren Schatten, die Kaiserin aber erhält den ihren vom Geisterkönig selbst, weil sie sich wiederum weigerte, den der Färberin anzunehmen, zu kaufen: sie bringt es nicht über sich, ihr eigenes Glück auf dem Unglück der anderen aufzubauen. Und so hört man am Ende die Ungeborenen von draußen hereinsingen in dieser Oper, über der als Motto der Satz Nietzsches stehen könnte: „Hat man meine Antwort auf die Frage gehört, wie man ein Weib kuriert – ‚erlöst‘? Man macht ihm ein Kind. Das Weib hat Kinder nötig (...) ‚Emanzipation des Weibes‘ - das ist der Instinkt haß des mißratenen, das heißt gebäruntüchtigen Weibes gegen das wohlgeratene.“ (1969: 1106)

In der *Arabella* schließlich, der letzten Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Strauss fast drei Jahrzehnte nach der *Elektra*, findet sich der Typus von Chrysothemis verallgemeinert zum Weiblichen schlechthin - durch nichts mehr gefährdet als einer kleinen harmlosen Verwechslungs- und Verkleidungshandlung. Der Schatten ist für die Frauen so selbstverständlich geworden, daß es keines Symbols mehr bedarf. Keine Angst vor dem Älterwerden, keine Angst vor dem Verlust der Fruchtbarkeit bedroht hier noch das Telos der Komödie. Wie in einer komischen Verkleinerung des mythischen Schwesternpaares der Elektra-Tragödie sagt hier Arabella zu der als Mann verkleideten Zdenka: „Zdenkerl, in dir steckt was Gefährliches seit letzter Zeit. / Mir scheint, Zeit wärs, daß du ein Mäd'el wirst / vor aller Welt und daß die Maskerad ein End hat.“ Allerdings sind der Dichter und der Komponist mit *Arabella* beim reinen Operettenstoff gelandet. Die Worte Arabellas: „Und du wirst mein Gebieter sein und ich dir untertan / dein Haus wird mein Haus sein, in deinem Grab will ich mit dir begraben sein -“, hätte gewiß auch Franz Lehar gerne vertont - obgleich in der Assoziation des Hauses mit dem Grab noch immer die irritierende Assoziation mitschwingt, daß das gemeinsame Haus zum Grabe wird.

Mit den Augen der Marschallin betrachtet, ist freilich der hier zum Gebieter erkorene Mandryka nichts anderes als ein weiterer Mann auf dem besten Weg zum Ochs. Gegenüber dem *Rosenkavalier* erscheint *Arabella* wirklich als Versuch, den Ochs umzupolen - von dem halb lächerlichen, halb bösen Heiratskandidaten zu einem stattlichen, respektablen und herzensguten Freier: auch Mandryka kommt aus der Provinz der Monarchie; auch er ist Gutsbesitzer, der im Landleben völlig aufgeht und in der Stadt eigentlich nicht zu Hause ist; auch er hält in der Stadt beim Vater um ein Mädchen an, daß er nicht einmal gesehen hat. Nur sind die finanziellen Verhältnisse umgedreht: der Vater ist der arme und

der Freier der reiche Herr. Zu diesem Gebieter jedoch gibt es keine weibliche Gegenfigur mehr – wie im *Rosenkavalier* zum Ochs die Marschallin -, sondern nur eine doppelte Sophie. Auf die Frage des Gebieters am Ende der Oper, in der man noch ein letztes Nachzittern wahrnehmen kann: „Du wirst bleiben wie du bist?“ antwortet Arabella: „Ich kann nicht anders werden, nimm mich wie ich bin!“

III

Die Musik, mit der Chrysothemis ihre Sehnsucht, ein Weib zu sein und ein Weiberschicksal zu haben, zum Ausdruck bringt, ist in Es-Dur gesetzt. Des weiteren ist die klassische Periodisierung hervorzuheben, die der schwungvollen lyrischen Partie eignet und die von den Interpreten gerne mit der „Urgesundheit, Kraft und vollblütigen Vitalität des Mädchens“ assoziiert wird (Overhoff 1978: 140). Der symbolische Zusammenhang der gewählten Tonart jedenfalls ist evident: Am Beginn von Wagners *Ring des Nibelungen* erklingt der Es-Dur-Dreiklang bekanntlich für die reine, gleichsam in sich kreisende Natur, die durch keine Dissonanz und keine Entfremdung gefährdet wird. Bei Chrysothemis' Klage bricht sich – wie die Musik suggerieren möchte – die Natur Bahn, der natürliche Kinderwunsch der Frau rebelliert in dieser Tonart gegen den Familien-Fluch, der alles in Unnatur verwandelt, zumindest solange die Mörder Agamemnons leben. Dem konsonanten Es-Dur-Dreiklang von Chrysothemis steht der Elektra-Akkord gegenüber, eine bitonale Dissonanz, die sich nicht mehr harmonisch eindeutig interpretieren läßt. Von diesem einen Akkord abgesehen, ist Elektra freilich musikalisch so gut wie identisch mit ihrem Vater Agammemnon, dem eigentlichen Helden dieser Oper. Sucht man jedoch den schärfsten Kontrast zu der Musik von Chrysothemis, dann findet man ihn in der Klytämnestra-Szene: ihre Musik wurde oftmals als Preisgabe der Tonalität interpretiert und tatsächlich finden sich hier über weite Strecken Zusammenklänge von oft zehn oder elf verschiedenen Tönen der chromatischen Skala, die tonal, das heißt: funktional-harmonisch nicht mehr deutbar sind. Richard Strauss soll später angesichts der Entwicklung der modernen Musik gesagt haben: „Wenn ich gewußt hätte, was für ein Unheil die Klytemnästra-Szene in den Köpfen anrichten würde, dann hätte ich sie nicht geschrieben!“¹ Offenkundig hat den Komponisten gerade die Gestaltung eines bestimmten Frauenbilds der Tonalität entfremdet: das beginnt bei Salome und setzt sich bei Klytmämnestra fort, mit der Salome gleichsam ein zweites Mal ermordet wird. Elektra hingegen erscheint in ihrer totalen, auch musikalischen Abhängigkeit vom Vater bereits als Gegenentwurf dazu, oder als Übergangswesen.

¹ Das Zitat ist von seinem Sohn, Franz Strauss, überliefert; zit. n. Overhoff 1978: 124

Die äußersten Grenzen der Harmonie erreichte der Komponist nicht mit ihrer Darstellung, sondern um die invertierte Mutter, die den Vater ihrer eigenen Töchter ermordet hat, zu charakterisieren und als eigentliche Ursache und Zentrum jener Unnatur kenntlich zu machen, worauf die Rache von Elektra und Orest ihrerseits nur reagiert, um die Natur wieder herzustellen. Die beiden Stellen, wenn Elektra ihren Vater herbeibeschwört und später wenn sie Orest wiedererkennt, markieren diesen Zielpunkt, der sich ganz in der Nähe von Chrysothemis befindet. Es sind tonale Inseln in dieser Oper. Und diesen musikalischen Sinn bestätigt Chrysothemis am Ende, wenn sie Orest als dionysischen Verwandter und Lebensbringer feiert: „Er steht im Vorsaal alle sind um ihn, / sie küssen seine Füße, alle, die / Ägisth im Herzen haßten, haben sich / geworfen auf die andern, überall / in allen Höfen liegen Tote, alle, die leben, sind mit Blut bespritzt und haben / selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle umarmen sich (...) Hörst du nicht, sie tragen ihn, / sie tragen ihn auf ihren Händen, allen / sind die gesichter ganz verwandelt, allen / schimmern die Augen und die alten Wangen / von Tränen! Alle weinen, hörst du nicht?“ Gewiß, Richard Strauss kehrt hier nicht umstandslos zur Tonalität zurück, zum reinen Es-Dur von Chrysothemis, zu sehr sind die Lebenden noch mit Blut bespritzt, auch wird vor Entsetzen und Freude zu viel geweint, die Musik lebt vom Schock und verweigert die Erlösung, die sich in Chrysothemis' Worten andeutet. Aber in den letzten Takten löst sich das schroffe Nebeneinander von c-Moll und es-Moll in einer raschen chromatischen Kadenz in strahlendes C-Dur auf, um in den allerletzten beiden Orchesterschlägen noch einmal durch es-Moll gebrochen oder befleckt zu werden.

Was für ein Gegensatz zum Ende des *Rosenkavalier*. Im Schlußduett von Sophie und Octavian ist noch die kontrapunktische Stimmführung ihres Duetts aus dem II. Aufzug beseitigt zugunsten der banalen Terzparallelen. Nicht zufällig hat Strauss die Schritte des Zueinanderfindens, worin die ungleichaltrigen, „schiefen“ Verhältnisse - Ochs-Sophie, Marschallin-Oktavian - ausgeschieden werden, zum Siegeszug der Tonalität gestaltet, endend in diesem süßen Terzen-Duett von Oktavian und Sophie „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein ...“ – Sind hier Dissonanzen, so erzeugen sie die eigenartig artifizielle Atmosphäre, sie sind der silberne Glanz und das wohlriechende Öl der falschen Rose, womit die Beziehung zwischen den Geschlechtern künstlich noch einmal gestiftet werden soll. Zu wenig, um festzuhalten, daß es tatsächlich ein Traum ist, und nicht wirklich sein kann.

IV

Ariadne und *Frau ohne Schatten*, *Die ägyptische Helena* und *Arabella*, sie alle sollen der Krise der Familienordnung abhelfen, neue Ehen stiften, alte retten, nachdem überall die traditionellen Beziehungen problematisch geworden sind und die Musik fixiert sie dabei immer wieder in der Tonalität. Ist die Tonalität bei Strauss in der geretteten Harmonie zwischen den Geschlechtern fundiert, so verrät die dissonante Einfärbung, die das gemeine Opernpublikum so irritierte, etwas von der Künstlichkeit einer solchen Harmonie.

In *Ariadne* ist diese Künstlichkeit musikalisch nun allerdings beträchtlich gesteigert: fast bis zum Verfremdungseffekt. Der Aufschwung des Schlusses mit der Verwandlung von Ariadne und Bacchus behält allein durch die dünne Instrumentation etwas deutlich Fragiles, der historische, der vergängliche Charakter der barocken allegorischen Veranstaltung bleibt im Bewußtsein. Die Opernform wird hier gewissermaßen innerhalb ihrer eigenen Grenzen selbstreflexiv – ehe dann Strawinsky in der *Geschichte vom Soldaten*, später Brecht und Weil in der *Dreigroschenoper* diese Grenzen nach jeder Richtung hin überwunden haben.

Frau ohne Schatten erscheint demgegenüber wie ein Rückschlag. In einer Art Gewaltakt von Wagnerscher Dimension wird hier die letzte romantische Oper komponiert und alles Verfremdende in der Musik an diese Tradition rückgebunden. Das Thema der Oper: die Weiblichkeit - definiert als Fruchtbarkeit, ermöglicht der Musik im eigentlichen Sinn diese Bindung: sie ist gleichsam der Ersatz für die Natur; sie bildet hier das, was bei Wagner Rhein, Rheingold, Rheinnixen und Waldvöglein waren: Voraussetzung der Tonalität, deren Gefährdung die Musik in Bewegung setzt. So ist es kein Zufall, daß in der ersten Auseinandersetzung zwischen dem Färber und seiner Frau, der Mann, der sich Kinder wünscht, ganz wie Chrysothemis singt (Baraks „Gib du mir Kinder“ ist geradezu als Abkürzung von Chrysothemis' „Kinder möchte ich haben“ komponiert), während seine Frau im Melodischen, Rhythmischen und in der Instrumentation (Halbtönschritte bei der Stelle, da sie den Färber auffordert, „abzutun die Gelüste, die dir lieb sind“; Streicherglissando bei „Gelüsten“; rasche chromatische Läufe als Zurückschauern vor der Berührung mit Barak etc.) gewisse Ausdruckscharaktere von Salome und Klytämnestra annimmt (wenn auch nur in bescheidenem Maße). Die Musik verrät hier immerhin etwas von heimlichen Gelüsten der Färberin, die der Text mittels Abspaltung der Amme zuschreiben möchte. Freilich vermag die Färberin musikalisch fast nirgendwo wie Salome, Elektra oder Klytämnestra ein Gegengewicht zum tonalen Zentrum zu bilden, das sich

hier in Barak verkörpert und am Ende in den Ungeborenen, die wirklich mit ihrem Gesang die Oper beenden.

In *Arabella* schließlich ist ein Endpunkt erreicht. Die stoffliche Nähe zum *Rosenkavalier* läßt die musikalische Differenz sogar noch deutlicher hervortreten. Noch ehe hier der Bräutigam überhaupt die Bühne betritt, singt die Braut schon in seinem musikalischen Idiom, dem kroatischen Volkston, bei den Worten „Der Richtige, wenns einen gibt für mich, / der wird mich anschauen und ich ihn / und keine Zweifel werden sein und keine Fragen, / und selig werd ich sein und ihm gehorsam wie ein Kind!“ Während hierzu die Musik die Naivität in gleichsam kindlich diatonischer Melodik zu gewinnen sucht, vermitteln Dissonanzen und unregelmäßige Rhythmik fast nur mehr die Hintergrundgeräusche und die Hektik eines Balls. Wenn sie den Richtigen dann wirklich anschaut, übernimmt sie im großen Duett des zweiten Akts abermals und zur Bestätigung den musikalischen Dialekt des Richtigen, der ihr Gebieter sein soll - wie um ihre physische Fähigkeit zur Reproduktion zum Ausdruck zu bringen.

Im Sommer 1930 meldete Richard Strauss der Witwe von Hofmannsthal, daß der erste Akt der *Arabella* fertig sei; zur selben Zeit schrieb Alban Berg seinem Lehrer Arnold Schönberg, daß er immer noch am ersten Akt seiner neuen Oper schreibe; jener Oper, in deren Prolog der Tradition von Hofmannsthal und Strauss ein rüde Absage erteilt wird: „Was seht Ihr in den Lust- und Trauerspielen?! / Haustiere, die so wohl gesittet fühlen, / An blasser Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen / Und schwelgen in behaglichem Geplärr, / Wie jene andern – unten im Parterre.“ Und während am Ende des I. Akts der *Arabella* Mandryka vom zukünftigen Glück mit seiner Auserkorenen längst überzeugt ist, weiß der von Alban Berg komponierte Bräutigam Dr. Schön am Schluß des ersten Aufzugs – „in sich zusammenbrechend“ - bereits, welches andere Schicksal ihm in Gestalt der Weiblichkeit blüht: „Jetzt - kommt - die Hinrichtung ...“ Der Dreiklangsharmonik ergeht es nicht anders.

Zitierte Literatur:

Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*. Werke. Hg. v. Karl Schlechta. 6. Aufl. München 1969. Bd. II

Overhoff, Kurt: *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss*. Salzburg 1978

Die Möglichkeit des Schlimmsten

10