

Gerd Indorf

Die »Elektra«-Vertonung von Richard Strauss – »ein profundes Mißverständnis« oder kongeniale Leistung?

*Ob ich die Musik nicht höre?
Sie kommt doch aus mir.*
Hofmannsthal, »Elektra«

I

Das künstlerische Verhältnis zwischen Richard Strauss und seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal ist auch heute noch in der Forschung ein kontrovers diskutiertes Thema. Dabei fällt auf, daß vergleichende Werkanalysen keineswegs immer die wichtigste Grundlage der Urteile bildeten. Viele Interpreten sind offenbar durch die sehr unterschiedlichen Temperamente beider Künstler dazu angeregt worden, ihre bewertenden Urteile weniger durch Werkanalysen als vor allem durch Persönlichkeitsstudien zu belegen. Dabei lieferten gezielt ausgewählte Zitate – besonders aus dem Hofmannsthal-Strauss-Briefwechsel – oft die Argumente. Vor allem Germanisten kamen auf diesem Wege zu Ergebnissen, die die souveräne geistige Potenz Hofmannsthals gegen die vermeintlich begrenzte Fähigkeit seines Komponisten, die Bedeutungsdimensionen der Libretti zu verstehen, ausspielten.

Schon zu Lebzeiten Hofmannsthals sahen viele seiner Freunde die Zusammenarbeit mit Bedenken oder Unverständnis. Ihre Haltung beruhte dabei häufig eher auf Vorurteilen als auf eigenen Kenntnissen von Person und Werk. Rudolf Pannwitz z.B. schreibt am 14. Dezember 1919 an Hofmannsthal, Strauss »wird ein naturburschikoser naiter unmittelbarer egoistischer sehr gebildeter routinierter und brutaler nicht sehr bedeutender nicht sehr gescheiter ausserordentlich gutmütiger und vollkommen harmloser ja gutartiger mensch sein.«¹ Julius Meier-Graefe äußert sich am 27. Dezember 1919 über die »Frau ohne Schatten«: »Kann mir eigentlich nicht recht denken, was Strauss Ihrer

¹ BW Pannwitz, S. 464.

Musik hinzufügen konnte. Man hört viel Zweifelhaftes darüber von den nicht eingeschworenen Straussverehrnern.«²

Hofmannsthal selber nimmt gelegentlich zu diesen von Vorurteilen geprägten Strauss-Urteilen Stellung und distanziert sich davon deutlich. An Pannwitz schreibt er am 19. September 1917:

Ihre Bemerkungen zu Ariadne verstehe ich, auch das Vorurteil das Sie hatten u. haben gegen Bühne im Allgemeinen, gegen Strauss, nach dem was man Ihnen davon geredet. Das ist ja sehr deutsch, diese Vorbehalte ins Endlose (aus Angst, andererseits ins Gemeine u. Philistrose zu verfallen) – ich meine damit nicht Sie, sondern die Leute. Ich bin gar nicht deutsch, weder dem Blut nach, noch dem Geist nach, wenigstens gar nicht »gegenwärtiger Deutscher«.³

Noch deutlicher fährt er fort: »Strauss nahm ich, weil er der Einzige ist, der da ist; der das métier kann. Mozart wäre mir lieber, aber ich kann nicht mit einem Todten eine Oper schreiben.«⁴

Trotz dieser entschiedenen Parteinahme für seinen Komponisten sind die kritischen Äußerungen zum künstlerischen Verhältnis von Hofmannsthal und Strauss in den letzten Jahrzehnten nicht verstummt. Das gilt auch für die »Elektra«, deren Leitmotive in diesem Aufsatz Gegenstand der Analyse sein werden. Theodor W. Adorno schreibt über »Straussens Antike«:

Sie ist nicht der mythische Antiklassizismus des Nietzscheaners, nicht der Wunsch, »dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen«⁵, sondern Boecklinisch mit viel Säulen und Zypressen, freundliche Vision einer aus dem Nichts herbeigeholten und von der Prosa dessen deformierten Schönheit, der sich ein edles Eigenheim leisten kann.⁶

Sieht man einmal von der eher pamphlethaften Schlußformulierung ab, stellt man fest, daß Adorno in seiner apodiktischen Formulierung – sie gilt übrigens für den ganzen Aufsatz – Strauss' musikalischer Antikendarstellung den Vorwurf des Klassizismus »mit viel Säulen und

² BW Meier-Graefe (1998), S. 71.

³ BW Pannwitz, S. 94.

⁴ Ebd., S. 95.

⁵ Adorno zitiert hier Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen, hg. von Willi Schuh, 2. Aufl., Zürich und Freiburg i.Br. 1957, S. 230.

⁶ Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd.16, Frankfurt a.M. 1978, S. 599.

Zypresen« macht. Es ist hier nicht der Ort, sich detailliert und kritisch mit Adornos Strauss-Interpretation auseinanderzusetzen. Schon Hans-Ulrich Fuss,⁷ der Adorno überwiegend zustimmend kommentiert, hat festgestellt, daß Adornos Strauss-Darstellung kaum auf Strauss' Opern angewendet werden könne. Auf Strauss' Leitmotiv-Kompositionstechnik geht Adorno außerdem überhaupt nicht ein.

Hans Mayer spricht davon, daß die 23-jährige Zusammenarbeit »immer wieder im Zeichen profunder Mißverständnisse und schroff gegensätzlicher Grundkonzeptionen stehe[n]«. ⁸ Über die gemeinsame Arbeit an der »Ägyptischen Helena« urteilt er: »Nach mehr als achtzehn Jahren der Zusammenarbeit mit Strauß hatte er (Hofmannsthal, d.V.) die Möglichkeiten und Grenzen seines Tondichters immer noch nicht erkannt.« ⁹ Hofmannsthal sah das offenbar ganz anders. Er schreibt Strauss zu dessen 60. Geburtstag, also nach mehr als 18 Jahren der Zusammenarbeit:

Wer immer alles, was da war, erkannte – und es mit voller Freude aufnahm, schöpferisch aufnahm und in ein noch höheres Leben hinüberführte, waren Sie. Hiermit haben Sie mich gelohnt, so weit ein Künstler einen anderen lohnen kann – das weitere taten dann die Werke für sich, und ich glaube, daß sie, nicht alle, aber *fast* alle, in ihrer untrennbaren Verschmelzung dichterischer und musikalischer Bestandteile, eine geraume Zeit fortleben und den Menschen einiger Generationen Freude machen werden. [...] Ich bin, heute und immer, Ihr aufrichtiger und Ihnen aus tiefstem Herzen dankbarer Freund. ¹⁰

Für Mayer beginnt die Kette der Mißverständnisse bereits mit der »Elektra«-Vertonung. Er begründet das mit dem Briefwechsel Hofmannsthal – Strauss: »Hofmannsthal [...] bemüht sich ebenso höflich wie klar, den Komponisten auf die eigentliche Elektra in ihrem tiefen Gegensatz zu Salome hinzuweisen. [...] Ob sich Strauß die Erläuterung zu Herzen nahm, bleibt fraglich.« ¹¹ Für Mayer entsteht »zwar keine Salome-Erotik, aber eine »Elektra«-Symphonie für Singstimmen und

⁷ Hans-Ulrich Fuss, Richard Strauss in der Interpretation Adornos. In: Archiv f. Musikwissenschaft 45, 1988, S. 69, 74 und 85.

⁸ Hans Mayer, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. In: Sinn und Form 13, 1961, S. 893.

⁹ Ebd., S. 911.

¹⁰ BW Strauss (1964), S.517.

¹¹ Hans Mayer, a.a.O., S. 894f.

Orchester nach einem Handlungsschema des Dramatikers Hugo von Hofmannsthal. Großartig und mißverständlich.«¹²

Mayer und Adorno leiten ihre kritische Bewertung der »Elektra«-Vertonung keineswegs aus einer detaillierten Analyse der Partitur ab. Kohler stellt fest: »Von den Werken ausgehende Analysen waren und sind selten.«¹³ Die Untersuchungen von Jakob Knaus,¹⁴ von den Libretti ausgehend, von Kurt Overhoff,¹⁵ von der Musik ausgehend, und die beiden Aufsätze von Günter Schnitzler,¹⁶ der Text, Szene und Musik in ihrem Zusammenwirken untersucht, scheinen mir in diesem Sinne besonders wegweisend zu sein. Auch die Frage nach der Kongruenz von Libretto und Musik der »Elektra« ist nur auf der Basis einer profunden Hofmannsthal-Kenntnis *und* detaillierter musikalischer Analyse zu beantworten. Dazu soll diese Untersuchung einen Beitrag leisten.

II

Ehe nun die Semantik der »Elektra«-Leitmotive näher untersucht wird, ist es erforderlich, von den Bedeutungsdimensionen der Hofmannsthalschen »Elektra« auszugehen, denn nur so ist es möglich, das Verhältnis von Libretto und Musik angemessen zu beurteilen.¹⁷

Hofmannsthal war immer wieder bemüht, Richard Strauss seine Operntexte zu erklären. Der einzigartige, umfangreiche Briefwechsel bietet dafür eindrucksvolle Belege. Auch die verabredeten persönlichen Treffen müssen mehrfach diesem Ziel gedient haben. Wie wert-

¹² Ebd., S. 895.

¹³ Stephan Kohler, »Worte sind Formeln, die können's nicht sagen.« Musikbegriff und Musikalität Hugo von Hofmannsthal. In: HB, 31/32, S. 65.

¹⁴ Jakob Knaus, Hofmannsthal's Weg zur Oper »Die Frau ohne Schatten«. Rücksichten und Einflüsse auf die Musik, Berlin und New York 1971.

¹⁵ Kurt Overhoff, Die »Elektra«-Partitur von Richard Strauss. Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition, Salzburg und München 1978.

¹⁶ Günter Schnitzler, Kongenialität und Divergenz. Zum Eingang der Oper »Elektra« von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. In: Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen, hg. von Günter Schnitzler, Stuttgart 1979, und: Günter Schnitzler, Syntheserversuch. Anmerkungen zur »Ägyptischen Helena« von Hofmannsthal und Strauss. In: Freiburger Universitätsblätter Heft 112, 1991, S. 95–124.

¹⁷ Das Folgende ist besonders zwei »Elektra«-Interpretationen verpflichtet: Walter Jens, Hofmannsthal und die Griechen, Tübingen 1955, und: Gerhart Baumann, Hugo von Hofmannsthal: »Elektra«. In: GRM, NF IX, 1959, S. 157–182.

voll diese Gespräche für Strauss waren, geht unter anderem aus einem Brief an seine Frau hervor, den er während einer Italienreise mit Hofmannsthal geschrieben hat:

Hofmannsthal und ich haben sehr schön zusammen gearbeitet, unser ruhiges Zusammensein wird gute Früchte tragen: sein neuer Entwurf verspricht *Außerordentliches*! Er ist rasend intelligent und kultiviert und riesig anständig und feinführend: ich danke Dir herzlich, daß Du mir die Idee eingegeben hast, ihn auf die Reise mitzunehmen.¹⁸

Hofmannsthal beabsichtigte mit seiner »Elektra« keineswegs eine »Modernisierung« der antiken Tragödie. Es ging ihm nicht darum, einem zeitgenössischen Publikum das Verständnis für die griechische Tragödie zu erleichtern. Worin bestand seine Absicht?

Er äußerte sich über seine Antikendichtungen:

Meine antiken Stücke haben es alle drei mit der Auflösung des Individualbegriffes zu tun. In der Elektra wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug.¹⁹

Walter Jens kommentiert:

Mit diesen Worten wird das genaue Gegenteil jener Auffassung vom Menschen beschrieben, die der griechischen Tragödie zugrunde liegt. Der sophokleische Held, durch Überhebung und schuldhaftige Isolation von göttlicher Strafe betroffen, wird im Verlauf der Tragödie durch Leiden zu Klarheit und Einsicht geführt; indem er leidet, erkennt er seine Situation, wie sie in Wirklichkeit ist, und überwindet Krankheit und Tragik.²⁰

In der sophokleischen »Elektra« geht es um die Wiederherstellung der von den Menschen verletzten göttlichen Weltordnung. Elektras Leiden, das von Sophokles in seiner ganzen Maßlosigkeit dargestellt wird, ist nicht sinnlos: Die sühnende Mordtat erfüllt die Forderung der Götter und zeigt – der Chor bestätigt es – Elektra als würdige Tochter ihres königlichen Vaters. In Hofmannsthals Drama geht es dagegen nicht um eine transzendente Weltordnung, deren Regeln vom

¹⁸ Brief vom 4. April 1913 an Pauline Strauss. In: Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen, hg. von Franz Grasberger, Tutzing 1967, S. 204.

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal, Aufzeichnungen. In: Corona 4, Heft 6, 1934, S. 707.

²⁰ Walter Jens, a.a.O., S. 48f.

Menschen einzuhalten sind. In einer götterlosen Welt liegen die Handlungsmaximen in Elektra selbst. Nur ihnen ist sie verpflichtet, um sich selbst treu zu bleiben. Ihre Person bewahrt sich überhaupt nur dadurch, daß sie nicht vergessen kann. Nur so erhält sich eine Konstante in der von Entgrenzung bedrohten Gestalt.

»Realität« verbürgt sich nur noch in Elektras Bewußtsein. Alle weiteren Personen des Dramas sind nur Randfiguren, sie existieren mehr in Elektras Bewußtsein als in der Realität. Von den beiden Schwestern sagt Hofmannsthal in »Ad me ipsum«, sie seien »recht eigentlich *eins*.«²¹ Selbst Orest erschien Hofmannsthal in seinem Drama entbehrlich: Er schreibt am 6. Oktober 1904 an Eberhard von Bodenhausen über Maximilian Harden:

Über die Elektra hat er tatsächlich das einzige sehr Treffende gesagt, das ich irgend gelesen hätte: nämlich daß sie ein schöneres Stück und ein reineres Kunstwerk wäre, wenn der Orest nicht vorkäme. Und das hat er nicht von mir – obwohl es mein Gedanke auch ist, – sondern aus seinem Kopf.²²

Die szenischen Vorschriften Hofmannsthals zur »Elektra« charakterisieren den Raum mit »Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit.«²³ So symbolisiert der Raum die hermetische Abgeschlossenheit, ja Weltlosigkeit der Seele Elektras. Sie lebt nur in der Vergangenheit und in der Zukunft. Die Macht der Erinnerung überwältigt sie, so daß sie unfähig zum Handeln ist: Im entscheidenden Augenblick vergißt sie, dem Bruder das Beil zu geben. Sie ist nur noch das Gefäß der Rache. Mit der sühnenden Mordtat muß so auch ihr Leben enden.

Was bedeutet überhaupt »Persönlichkeit« in Hofmannsthals »Elektra«-Drama? In seinen aufschlußreichen stichwortartigen »Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien« heißt es: »Ermüdeter Persönlichkeitsbegriff, Goethes »Persönlichkeit« verbraucht, entwertet, flau geworden.«²⁴ Hofmannsthals Persönlichkeitsvorstellung kennt keine Gestalthaftigkeit und damit keine Möglichkeit der Abgrenzung mehr. Elektra ist geprägt von Ichlosigkeit, Weltlosigkeit und Handlungslo-

²¹ A, S. 234.

²² B II, S. 169f.

²³ P II, S. 68.

²⁴ P III, S. 352.

sigkeit. Hofmannsthal widerspricht deshalb Harry Graf Kessler, der bemerkt hatte, die »Elektra« sei nichts anderes als eine weitere Tragödie: »In ihr ist zum ersten Mal der Versuch gemacht, in *einen tragischen Moment* eine *ganze* menschliche Psyche zusammenzupressen, sozusagen einen Querschnitt durch eine Seele zu geben *auch* mit *allen physiologischen Untergründen*«. ²⁵ Und zur geplanten »Elektra«-Oper fügt er hinzu:

Denn das gesprochene Drama ist auf eine elende Komparserie angewiesen. Wenn diese auch hundertmal hinter den Kulissen ›Orest, Orest‹ ruft, so denkt kein Mensch daran, was da hinten vorgeht. Die Musik hat ganz andre Mittel. Deshalb glaube ich, dass vielleicht erst die Musik das herausbringen wird, was an dem Stück wirklich dran ist. Wenn Strauss das herausbringt, dann kann allerdings der Tanz, zu dem sich Elektra auf diesem Unterbau erhebt, von ganz grandioser Wirkung sein. ²⁶

Im folgenden soll nun an Hand der Leitmotive der »Elektra« untersucht werden, was Strauss' Musik dazu beiträgt, »in *einen tragischen Moment* eine *ganze* menschliche Psyche zusammenzupressen.« ²⁷

III

Wenn man die Semantik der »Elektra«-Leitmotive untersucht, muß man sich einer grundsätzlichen Problematik bewußt sein: Carl Dahlhaus spricht im Zusammenhang seiner Wagner-Interpretationen von der Gefahr der »starr fixierende[n] Benennung der Motive, die ebenso verzerrend wirkt, wie sie – zumindest als Ausgangspunkt des Verständnisses – unvermeidlich ist [...]«. ²⁸ Er konstatiert, »daß die eigentliche Bedeutung der Leitmotive in den sprachlich oder szenisch determinierten Etikettierungen, die ihnen angeheftet wurden, niemals aufgeht.« ²⁹ Dahlhaus fordert:

²⁵ Eintrag vom 7. Dezember 1907, SW VII Dramen 5, S. 430; vgl. auch Carl Dahlhaus, Die Tragödie als Oper. Elektra von Hofmannsthal und Strauss. In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors, hg. von Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 282f. Die beiden Zitate wurden freundlicherweise durch das Kessler-Projekt des Deutschen Literaturarchivs in Marbach a.N. überprüft und berichtigt.

²⁶ SW VII Dramen 5, S. 430

²⁷ Ebd., S. 430

²⁸ Carl Dahlhaus, Die Musik. In: Richard-Wagner-Handbuch, hg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 214f.

²⁹ Ebd., S. 215.

Die einzig angemessene Rezeption besteht [...] in einem Prozeß, der zwar bei den einfachen, sprachlich formulierbaren Motivbedeutungen [...] einsetzt, sich aber allmählich, je zahlreicher und verwickelter die musikalischen und musikalisch-dramatischen Beziehungen zwischen den Motiven werden, vom ursprünglichen, handgreiflichen Sinn immer weiter entfernt [...].³⁰

Erschwerend kommt bei der Deutung der »Elektra«-Leitmotive hinzu, daß viele Motive keineswegs diesen von Dahlhaus so bezeichneten »ursprünglichen, handgreiflichen Sinn« haben.

Die lange Geschichte der Leitmotivdeutung wagnerscher Musikdramen ist für die Strauss-Forschung nicht unproblematisch gewesen, da die Tendenz bestand, ihre Ergebnisse unreflektiert auf Strauss' Opern zu übertragen. Eine solche Zuordnung zu Personen, Gegenständlichem und Abstraktem – in Wagners Ring schon problematisch – verfehlt aber die Semantik der »Elektra«-Leitmotive noch weit mehr. In Wagners »Ring« haben wir es mit einer mythisch-märchenhaften Handlung zu tun. Diese direkte, konkrete Ebene der Gestalten und Dinge (Speer, Schwert, Tarnhelm, Ring, Rheingold ...) wird überlagert von einer zweiten »höheren« Ebene, von der herab der epische Erzähler mit Hilfe der Orchestersprache der Leitmotive dem Hörer Einsichten vermittelt, die in ihrem philosophischen Gehalt oft weit über das hinausgehen, was den handelnden Bühnenfiguren bewußt sein kann. Ja, manchmal *widerspricht* sogar die Leitmotivsprache des Orchesters dem Denken und Empfinden der Handelnden auf der Bühne.

Hofmannsthals »Elektra« ist aber weit entfernt von der philosophisch-weltanschaulich ausgedeuteten »Ring«-Handlung. Das vorangehende Kapitel hat gezeigt, daß Hofmannsthals Drama eigentlich nur von Elektra handelt und alle anderen Personen überhaupt nur begrenzt von Elektra wahrgenommen werden. Dieses Drama ist nicht aus der Spannung der Subjekt-Objekt-Beziehungen der antiken Tragödie gestaltet, sondern zieht den Zuschauer in die Distanzlosigkeit von Elektras seelischem Erleben.

Hofmannsthal drückt diese Objektlosigkeit folgendermaßen aus:

In »Elektra« ist die Person verlorengegangen, um sich zu retten. Sie ist der Vater (dieser ist nur in ihr), sie ist die Mutter (mehr als diese selbst es ist),

³⁰ Ebd., S. 215f.

sie ist das ganze Haus, – und sie findet sich nicht [...] – »ich bin das hündisch vergossne Blut des Königs Agamemnon«. – Sie ist die Vereinigung dieses Vaters und dieser Mutter: das Geschick ist sie, und sie ist das Geschick.³¹

Wenn Strauss' Musik aber gerade das zum Ausdruck bringen soll, kann sie nur als Abbild der *Seele* Elektras gestaltet sein, d.h. alle Wahrnehmungen von Personen und Vorgängen sind Empfindungen und Wahrnehmungen durch die »Sammellinse« der Seele Elektras. Und sehr oft sind diese Wahrnehmungen mehrdeutig, ja widersprüchlich, d.h. Elektra nimmt Personen wie Chrysothemis oder Klytämnestra nicht eindeutig wahr: Die Schwester ist Verachtete, Gehafte *und* Bemitleidete, die Mutter ist Gehafte, Verachtete, Verhöhnnte *und* immer noch auch die Mutter, deren »Verlust« betrauert wird. Der Vater ist geliebt, ja verehrt als der Königliche, betrauert und bemitleidet als der Erschlagene und gefürchtet als der Eifersüchtige.

Strauss selber hat dieses Darstellungsprinzip ebenfalls zum Ausdruck gebracht:

Auch nur mein so fein differenziertes Orchester mit seinem subtilen »Nervencontrapunkt«, wenn der gewagte Ausdruck gestattet ist, konnte in der Schlußscene der »Salome«, in Klytämnestras Angstzuständen, in der Erkennungsscene zwischen Elektra und Orest, im II. Akt der Helena, im Traum der Kaiserin (II. Akt »Frau ohne Schatten«) sich in Gebiete vorwagen, die nur der Musik zu erschließen vergönnt waren.³²

Elektra kann zwischen ihrer seelischen Innenwelt und der Außenwelt nicht mehr unterscheiden. Auf Chrysothemis' Frage – kurz vor Elektras Zusammenbruch –: »Hörst du nicht? So hörst du denn nicht?« antwortet sie: »Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir.«³³ Wenn Strauss von seiner »Elektra«-Musik als »psychischer Polyphonie« spricht,³⁴ so zeigt bereits diese Formulierung, wie genau er Hofmannsthals zentrales Anliegen zum Gestaltungsprin-

³¹ P III, S. 354.

³² Brief an Joseph Gregor vom 8. Januar 1935. In: Der Strom der Töne trug mich fort, a.a.O., S. 360f.

³³ Richard Strauss, Elektra. Studienpartitur, Mainz 1996, Ziffer 228a ff. (künftig abgekürzt: »P., Z. ...«).

³⁴ Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen, a.a.O., S. 230.

zip seiner Musik – oder präziser – seiner Leitmotivsprache gemacht hat.

Die Tendenz in der Strauss-Forschung, die »Elektra«-Leitmotive verengend auf Personen und Gegenstände zu konzentrieren und ihnen damit vor allem eine eng begrenzte, manchmal nur illustrierende Bedeutung zuzuweisen, ist sicher auch durch Strauss' zuweilen bedenkliche Neigung zum naturalistisch-illustrierenden Komponieren gefördert worden. Sein Hang zum musikalisch Effektvollen ist zweifellos weit von Hofmannsthals Gestaltungsabsichten entfernt. Einige Beispiele mögen das belegen:

Wenn Elektra in ihrem großen Monolog die Totenfeier antizipiert mit den Worten »...und wir schlachten dir die Rosse«, hört man (durch die Horntriller) die Rosse wiehern.³⁵ »Und wir schlachten dir die Hunde...«: Wieder sind es die Hörner, die durch Vorschlagnoten heulende Hunde nachahmen.³⁶ »So wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab! So wie aus umgeworfenen Krügen wird's aus den gebundenen Mördern fließen, und in einem Schwall, in einem geschwollenen Bach wird ihres Lebens Leben aus ihnen stürzen«: Man hört die Blutströme in den chromatischen Sechzehntelläufen im Orchestertutti.³⁷ Wenn Chrysothemis vom Sturm singt, der »die Hütte zusammenschüttelt«, hört man im Orchester den Sturm sausen in den chromatischen Streichertremoli und in den Holzbläsertrioen.³⁸

Schon Richard Specht stellt in der ersten ausführlichen Analyse sehr treffend fest:

Hier ist bei aller Virtuosität, Geräusche und sogar Gegenstände des wirklichen Lebens in kleine Klangkomplexe einzufangen und höchst überzeugend wiederzugeben, und trotz der Erwägung, daß schließlich hier auch schon Symbolik ist, weil ja der »wirkliche« Laut und seine musikalische Gestaltung doch durchaus verschieden sind, ein Zuviel und auch wohl ein

³⁵ P., Z. 51 – CD1, Nr. 2 (6'30" – 6'39"). Die Tonbeispiele sind der »Elektra«-Gesamtaufnahme mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Sir Georg Solti entnommen, (Decca Nr. 417345-2). Sie werden künftig mit »CD1 bzw. 2«, der »Titelnummer« und der Zeitangabe zitiert.

³⁶ P., Z. 52 – CD1, Nr. 2 (6'49" – 7'03").

³⁷ P., Z. 47-50 – CD1, Nr. 2 (5'53" – 6'27").

³⁸ P., Z. 89 – CD1, Nr. 4 (2'18" – 2'24).

Überschreiten der Grenzen des Musikalischen nach der Seite des mißverständlich Realistischen und bloß Artistischen.³⁹

Der Strauss, der von einem »richtigen Musiker« verlangte, er müsse auch eine Speisekarte komponieren können,⁴⁰ war sicher weit von Hofmannsthals Stilansprüchen entfernt. Man denkt unwillkürlich an Hofmannsthals Brief an Strauss: »Die große Gefahr Ihres Lebens ist Kulturlosigkeit, der Sie, in fast rhythmischem Wechsel, sich hingeben und sich zu entziehen suchen.«⁴¹

Freilich gelten diese Bedenken nicht für alle realistisch-suggestiven Motive. Das »Beil-Motiv« (Nr. 18⁴²) in seiner scharf punktierten niedersausenden Form verkörpert weniger den Gegenstand und seinen Zweck, als vielmehr Elektras Zwangsvorstellung der Mordtat, die sie als Bewegung des niedersausenden Beiles vor Augen hat: Im ersten Dialog mit Chrysothemis hebt die Schwester »wie abwehrend die Hände«. Elektra: »Was hebst du die Hände? So hob der Vater seine beiden Hände, da fuhr das Beil hinab und spaltete sein Fleisch.«⁴³ Alles, was Elektra wahrnimmt, reduziert sich für sie auf seine zeichenhafte Bedeutung. Deshalb sind das zweifellos nicht artistische Spielereien eines Komponisten, der zahlreiche Effekte seiner Orchestersprache virtuos beherrscht, sondern Klangrealisierungen von Elektras seelischem Erleben. Auch die Klangsymbole, die Elektras hektische, tierhafte Bewegungen (siehe die Regiebemerkungen, besonders der ersten Szene) verdeutlichen, sind keine oberflächlichen Musikeffekte, sondern erzeugen die Einheit von szenischer und akustischer Gestaltung.

³⁹ Richard Specht, Richard Strauss und sein Werk. Bd. 2, Leipzig 1921, S. 175.

⁴⁰ »Kunst heißt für ihn Können und sogar Alles-Können, wie sein lustiges Wort bezeugt: ›Was ein richtiger Musiker sein will, der muß auch eine Speisekarte komponieren können.« Stefan Zweig, Die Welt von gestern, Frankfurt a.M. 1970, S. 420.

⁴¹ BW Strauss (1964), S.418.

⁴² Alle Motiv-Nummern beziehen sich auf den Motiv-Anhang am Schluß dieses Aufsatzes.

⁴³ P., Z. 66f. – CD1, Nr. 3 (0'24'' – 0'42'').

Wenn man die Benennung der »Elektra«-Leitmotive in den verschiedenen Untersuchungen vergleicht, fällt auf, daß viele Motive keineswegs eindeutig benannt worden sind. Vier Beispiele mögen das verdeutlichen:

1. Motiv Nr. 5:



Röse/Prüwer nennen es »Der Trauerbote«,⁴⁴ Specht »Bote des Unglücks«⁴⁵. Overhoff nennt es »Motiv der Wehklage«⁴⁶ und Mann »Klage um Orest.«⁴⁷ Das Motiv wird also entweder einer Person (Bote) zugeordnet oder einem Gefühl.

2. Motiv Nr. 2:



Röse/Prüwer: »Die durch Haß und Elend entstellte Tochter Agamemmons«,⁴⁸ Specht: »Elektras Erniedrigung«,⁴⁹ Noé: »Agamemnonstochter-Motiv«,⁵⁰ Overhoff: »Elektra, die dienende Magd«,⁵¹ Mann nennt das Motiv eine »wichtige und beinahe unabhängige Ableitung[en] aus dem Thema« (gemeint ist das »Agamemnon-Motiv«).⁵² Ist es ein »Agamemnon-Motiv«? Oder gehört es zu Vater und Tochter? Ist es ein »Elektra-Motiv«? Wieder ist die Personenzuordnung zweifelhaft.

⁴⁴ Otto Röse und Julius Prüwer, Richard Strauss. Elektra. Ein Musikführer durch das Werk, Berlin 1909, S. 30.

⁴⁵ Richard Specht, a.a.O., Beiheft mit Leitmotiven, S. 20.

⁴⁶ Kurt Overhoff, a.a.O., S. 60.

⁴⁷ William Mann, Richard Strauss. Das Opernwerk, München 1967, S. 86.

⁴⁸ Otto Röse und Julius Prüwer, a.a.O., S. 32.

⁴⁹ Richard Specht, a.a.O., Beiheft, S. 16.

⁵⁰ Günther von Noé, Das Leitmotiv bei Richard Strauss, dargestellt am Beispiel der »Elektra«. In: Neue Zeitschrift für Musik 132, 1971, S. 419.

⁵¹ Kurt Overhoff, a.a.O., S. 80.

⁵² William Mann, a.a.O., S. 73.

3. Motiv Nr. 13:



Röse/Prüwer: »Erinnerung an Eheglück und Mutterliebe der Vergangenheit«,⁵³ Specht: »Klytämnestra, als sie noch Mutter war«⁵⁴, Abert: »Ein liebliches Kontrastmotiv, das Elektras Verstellung anzeigt«⁵⁵, Overhoff: »Motiv der Freude«.⁵⁶ Noé entscheidet sich für »Motiv der Freude«,⁵⁷ ohne völlig überzeugt zu sein.

4. Motiv Nr. 10:



Röse/Prüwer: »Klytämnestra träumt«.⁵⁸ Dieser Bezeichnung schließt sich Specht an.⁵⁹ Overhoff nennt es »Hohn-Motiv«,⁶⁰ Noé »Orest-Motiv«⁶¹ und Mann »Der rächende Orest«.⁶² Bei diesem Motiv sind die Benennungsunterschiede besonders auffällig.

Wo liegen die Hauptursachen für diese Unsicherheiten der Benennung wichtiger Leitmotive der Oper? Es soll zunächst versucht werden, diese Frage zu klären.

⁵³ Otto Röse und Julius Prüwer, a.a.O., S. 16.

⁵⁴ Richard Specht, a.a.O., Beiheft, S. 18.

⁵⁵ Anna Amalie Abert, Richard Strauss. Die Opern, Velber 1972, S. 36.

⁵⁶ Kurt Overhoff, a.a.O., S. 100.

⁵⁷ Günther von Noé, a.a.O., S. 422.

⁵⁸ Otto Röse und Julius Prüwer, a.a.O., S. 13.

⁵⁹ Richard Specht, a.a.O., Beiheft, S. 18.

⁶⁰ Kurt Overhoff, a.a.O., S. 102.

⁶¹ Günther von Noé, a.a.O., S. 420.

⁶² William Mann, a.a.O., S. 80.

Wenn die Hypothese sich als richtig erweisen sollte, daß Strauss' musikalische Gestaltung die Nichtunterscheidbarkeit von Innenwelt und Außenwelt Elektras darstellt, kann es auch keine ›Agamemnon-‹ oder ›Elektra-Motive‹ geben, die einer dieser beiden Personen fest zugeordnet sind. Das Fehlen personaler ›Elektra-Motive‹ ist ja bereits ein deutlicher Hinweis in diese Richtung. Das ›Haß-Motiv‹, oft auch als ›Elektra-Motiv‹ benannt, bezeichnet schließlich keine Person, sondern die dominante Emotion Elektras. Dieser Fragenkomplex soll später noch ausführlicher untersucht werden.

Eine weitere Ursache für die Benennungsunsicherheit ist darin zu suchen, daß bei der Motivinterpretation zu wenig die melodischen, harmonischen und rhythmischen Verwandtschaften vieler Motive berücksichtigt werden. Es ist das Verdienst Kurt Overhoffs,⁶³ diese Zusammenhänge detailliert verdeutlicht zu haben. Besonders sein Kapitel über »Die aus den Agamemnon-Motiven abgeleiteten Klangsymbole«⁶⁴ zeigt den musikalischen Zusammenhang von achtzehn Leitmotiven.

An einem Beispiel soll erläutert werden, welchen Nutzen die Motivinterpretation davon haben kann: Das Motiv Nr. 13 nennt Noé, ohne



ganz überzeugt zu sein, »Motiv der Freude« und begründet seine Zweifel:

Es begleitet Klytämnestras milde Regungen, solange Elektra sich verstellt, aber auch den Jubel der beiden Schwestern am Schlusse. ›Freude‹ ist zwar das Gemeinsame beider Situationen, aber doch Freude von so verschiedener Art, daß die Vereinigung unter einen Nenner nicht ganz überzeugen will.⁶⁵

Wenn man aber von der rhythmischen Identität und der melodischen Nähe zum Motiv Nr. 11, einem der Hauptmotive der Oper, ausgeht

⁶³ Kurt Overhoff, a.a.O.

⁶⁴ Ebd., S. 78–86.

⁶⁵ Günther von Noé, a.a.O., S. 422.

und erkennt, daß die melodische Abweichung nur die beiden Intervalle, nicht aber ihre Richtung (erst aufwärts, dann abwärts) betrifft, sieht der Sachverhalt ganz anders aus: In der Szene Klytämnestra – Elektra erscheint das Motiv zum ersten Mal zu den Worten Elektras: »Du bist nicht mehr du selber.«⁶⁶ Hier beginnt Elektras Verstellung. Deshalb nennt Abert⁶⁷ das Motiv »ein liebliches Kontrastmotiv, das Elektras Verstellung anzeigt«. Warum sollte es dann aber in der Triumphtanz-Szene des Finales eine Rolle spielen? Gerade diese Tatsache hat ja Noé zögern lassen, es »Motiv der Freude« zu nennen. Nein, Klytämnestra wird von Erinnerungen an das Familienglück der Vergangenheit überwältigt: »Das klingt mir so bekannt. Und nur als hätt' ich's vergessen, lang und lang.«⁶⁸ So ist das Motiv eine Variante des Hauptmotivs (Nr. 11), das die Zeit der heilen Familienbeziehungen symbolisiert. Es ist nur folgerichtig, daß Strauss wenige Takte nach dem ersten Erscheinen des Motivs Nr. 13 die analoge Stelle des Hauptmotivs Nr. 11 fast original erscheinen läßt.⁶⁹

Röwe/Prüwers »Erinnerung an Eheglück und Mutterliebe der Vergangenheit«⁷⁰ kommt der Motivsemantik also schon sehr nahe, verengt die Bedeutung aber dennoch wieder unzulässig auf eine Person, hier Klytämnestra. Wenn das Motiv in der Triumphtanz-Szene erneut erscheint⁷¹, erweist es sich, daß die enge personale Bindung an Klytämnestra den Sinn verfehlt: Jetzt, während des Triumphtanzes, symbolisiert es Elektras Erleben der wiederhergestellten heilen Welt, die wiederhergestellte Familienharmonie. Und daß ihm unmittelbar der Beginn des Hauptmotivs Nr. 11 folgt,⁷² ist ein weiterer Beweis dafür, daß das Motiv nicht einfach »Freude« symbolisiert. Es ist auch kein »Klytämnestra-Motiv«, sondern als Variante des Motivs Nr. 11 beschwört es eine Vergangenheit, die weder für Elektra noch für Klytämnestra wirklich vergangen ist. Und genau das hat Strauss in seiner Musik ausgedrückt.

⁶⁶ P., Z. 148, Takt 4ff. – CD1, Nr. 7 (1'37'' – 1'44'').

⁶⁷ Anna Amalie Abert, a.a.O. S. 36.

⁶⁸ P., Z. 145 f. – CD1, Nr. 7 (0'48'' – 1'13'').

⁶⁹ P., Z. 150, Takt 3f. in der B-Klarinette – CD1, Nr. 7 (1'58'' – 2'00'').

⁷⁰ Otto Röse und Julius Prüwer, a.a.O., S. 16.

⁷¹ P., Z. 255a, Takt 5 bis 256a, Takt 2 – CD2, Nr. 17 (1'33'' – 1'40'').

⁷² Ebd., Takt 2ff. – CD2, ab 1'39''.

Probleme der Motivbenennung können auch daraus entstehen, daß das Motiv bei seinem ersten Erscheinen viel zu eng der verbalen oder szenischen Situation zugeordnet worden ist. Dies wird besonders deutlich bei dem Motiv Nr. 10:



Es erscheint zum ersten Mal, wenn Chrysothemis Elektra von der Mutter berichtet: »Sie hat geträumt.«⁷³ Daraufhin nennen es Röse/Prüwer »Klytämnestra träumt.«⁷⁴ Specht schließt sich dieser Benennung an.⁷⁵ Abgesehen davon, daß das Motiv musikalisch keinerlei Traumvorstellung evoziert, zeigt seine Verwendung im weiteren Verlauf der Oper, wie mißdeutend diese Bezeichnung ist.

Zunächst scheint die erneute Wiederkehr des Motivs die Bezeichnung zu rechtfertigen: Im Dialog Elektra – Klytämnestra fragt die Mutter: »Weißt du kein Mittel gegen Träume?«⁷⁶ Die Tochter antwortet: »Träumst du Mutter?« Erst während dieser Antwort Elektras erscheint das so genannte ›Traum-Motiv‹.⁷⁷ Wenig später entgegnet die Mutter: »Du könntest etwas sagen, was mir nützt.«⁷⁸ Elektra antwortet: »Ich, Mutter, ich?« Und wieder ertönt das so genannte ›Traum-Motiv‹ erst zu Elektras Worten.⁷⁹ Im weiteren Verlauf der Oper spielt dieses Motiv Nr. 10 mehrfach eine wichtige Rolle, besonders in der Szene Aegisth – Elektra, ohne daß von Klytämnestra die Rede ist. Deshalb entscheidet sich Noé für »Orestmotiv«⁸⁰ und Mann für »Der rächende Orest«.⁸¹ Warum sollte aber gerade dieses Motiv eine wichtige Rolle spielen, nachdem Klytämnestra die Botschaft erhalten hat, Orest sei tot? »Orest, der Rächer, lebt nicht mehr« – zu dieser Negation ist musikalische Semantik nicht fähig. Wieder löst sich das Pro-

⁷³ P., Z. 119, Takt 3f. – CD1, Nr5 (0'39'' – 0'42'').

⁷⁴ Otto Röse und Julius Prüwer, a.a.O., S. 13.

⁷⁵ Richard Specht, a.a.O., Beiheft, S. 18.

⁷⁶ P., Z. 178, Takt 2f.

⁷⁷ P., Z. 178, Takt 5-7 – CD1, Nr. 9 (0'36'' – 0'41'').

⁷⁸ P., Z. 182, Takt 5ff.

⁷⁹ P., Z. 183, Takt 4ff. – CD1, Nr. 9 (1'50'' – 1'55'').

⁸⁰ Günther von Noé, a.a.O., S. 420.

⁸¹ William Mann, a.a.O., S.80.

blem, wenn man eine zu enge personale Bindung vermeidet: Es ist weder ›Traum-Motiv‹ noch ›Orest-Motiv‹, sondern musikalischer Ausdruck einer Emotion, nämlich des Hohns.

Prüfen wir diese Bedeutung mit Hilfe der bereits zitierten Stellen: Auf die Nachricht der Schwester, die Mutter träume, reagiert Elektra mit Hohn und Schadenfreude. Auch ihre Frage »träumst du Mutter?« ist voller Hohn. Daß die Mutter in ihrem Zustand seelischer Zerrüttung sich an ihre größte Feindin, Elektra, um Hilfe wendet, kann die Tochter nur mit Hohn quittieren.

Wenn wir jetzt die weitere Verwendung des Motivs verfolgen, wird noch einmal deutlich werden, daß das Motiv den »Traum« völlig verfehlt und mit »Orest« viel zu eng bezeichnet ist: Elektra rät der Mutter: »Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt, dann träumst du nicht länger!«⁸² Höhnisch nennt die Tochter der nichtverstehenden Mutter deren eigenen Tod als Preis für die Traumlosigkeit – wieder ertönt dazu das ›Hohn-Motiv‹.

Mit Elektras Frage nach Orest geht der Dialog in einen Zweikampf über. Elektra: »So hast du Furcht vor ihm?«⁸³ Die Mutter: »Wer fürchtet sich vor einem Schwachsinnigen« – Elektra spürt ihren Hohn: Das ›Hohn-Motiv‹ erscheint im Orchester.⁸⁴ Einen Moment hat Klytämnestra die beabsichtigte Wirkung erreicht, Elektra ist entsetzt, geht aber sofort wieder zum Angriff über: »[...] allein an deinem Zittern seh' ich auch, daß er noch lebt, daß du bei Tag und Nacht an nichts denkst als an ihn.«⁸⁵ Fünfmal ertönt dazu das ›Hohn-Motiv‹. Welchen Sinn hätte hier ein ›Traum-Motiv‹?

Wenn das ›Hohn-Motiv‹ dann die Überleitungsmusik beherrscht, nachdem Klytämnestra die Botschaft vom angeblichen Tod des Sohnes erhalten hat, wird es für diese Überleitungsmusik zum wichtigsten Motiv. Die szenische Anweisung lautet: »...die Spannung (Klytämnestras, d.V.) weicht einem bösen Triumph«,⁸⁶ das ›Hohn-Motiv‹ überschlägt sich geradezu durch vierfache Wiederholung der letzten drei

⁸² P., Z. 203, Takt 3ff. – CD1, Nr. 10 (0'04" – 0'12").

⁸³ P., Z. 216, Takt 6ff.

⁸⁴ P., Z. 217, Takt 3ff. – CD1, Nr. 10 (2'50" – 2'55").

⁸⁵ P., Z. 220, Takt 3ff. – CD1, Nr. 10 (3'30" – 3'44").

⁸⁶ P., Z. 265.

Motivtöne.⁸⁷ Elektra nimmt den Hohn der Mutter wahr: »Sie freut sich ja [...] Würüber freut sich dieses Weib?«⁸⁸

Diese Stellen mögen genügen, um darzulegen, wie viel aussagekräftiger die Musik den Dramenverlauf begleiten und unterstützen kann, wenn ihre Rolle nicht auf die der Illustration verengt wird.

Ein letztes Mal nutzt Strauss dieses Motiv ausgiebig in der Aegisth-Elektra-Szene. Es ertönt mehrfach – und zwar ausschließlich zu Elektras hinterhältig schmeichelnden Worten, die nur mühsam ihren Hohn verbergen, so daß selbst Aegisth irritiert reagiert: »Was hast du in der Stimme?«⁸⁹

Es sollte offenkundig geworden sein: die semantische Deutung eines Leitmotivs kann nicht gelingen, wenn man sich darauf beschränkt, das Motiv bei seinem erstmaligen Erscheinen mit der Textstelle und der szenischen Situation zu entschlüsseln. Einer adäquaten Interpretation der »Elektra«-Leitmotive kommt man nur näher, wenn man jedes wichtige Motiv durch die ganze Oper verfolgt. Erst dann öffnet es sich in seinem Beziehungsreichtum und in seiner Bedeutung für das Gesamtkunstwerk »Oper«. Erst dann vermeidet man die unzulässige »Etikettierung« der Motive, vor der Dahlhaus warnt. Und erst dann ahnt man den »Beziehungszauber«, mit dem Thomas Mann die Orchestersprache wagnerscher Musikdramen charakterisiert,⁹⁰ einen Beziehungszauber, der zweifellos auch für Strauss' »Elektra« gilt.

VI

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, zwei wichtige Motivgruppen in ihrem Zusammenhang darzustellen. Zunächst geht es um die Gruppe der »Agamemnon-Motive«. Das Vorherrschen dieser Motive in Strauss' »Elektra«-Orchestersprache hat immer wieder zu

⁸⁷ P., Z. 265, Takt 7ff. – CD1, Nr. 12 (0'40'' – 0'45''), noch gesteigert ab Z. 269, Takt 6 – CD1, Nr. 12 (1'06'' – 1'15'').

⁸⁸ P., Z. 274f.

⁸⁹ P., Z. 206a.

⁹⁰ »[...] sein Verhältnis zur Musik war nicht rein musikalisch, sondern dichterisch auf die Weise, daß das Geistige, die Symbolik der Musik, ihr Bedeutungsreiz, ihr Erinnerungswert und Beziehungszauber dies Verhältnis entscheidend bestimmten.« Thomas Mann, Richard Wagner und der »Ring des Nibelungen«. Gesammelte Werke, Bd.9, Frankfurt a.M., 2. Aufl. 1974, S. 520.

kritischen Einwänden geführt. Hat Strauss die Fixierung des Hofmannsthal-Dramas auf die Elektra-Gestalt wirklich verstanden, wenn die Motive des Täters Agamemnon so sehr im Vordergrund stehen? Häufig wurde kritisch vermerkt, daß die Oper mit diesem Motiv sogar eröffnet wird.⁹¹

Ernst Krause beschreibt die »Elektra«-Musik als »monumentale Form, quaderhafte Tektonik und statischen Bau.«⁹² Es soll hier nicht untersucht werden, ob die »quaderhafte Tektonik« und ein »statischer Bau« wirklich zutreffend Strauss' Komposition charakterisieren, der Autor hat ohnehin ein eher distanziertes Verhältnis zur »Elektra«, wenn er am Ende seiner sehr kurzen und summarischen »Elektra«-Interpretation (8 Seiten seines 520 Seiten umfassenden Buches über »Gestalt und Werk«!) schreibt: »Aber obwohl die Faszination unheimlicher Antike bis heute fast ungebrochen ist, empfindet man doch gerade diesen dunklen, kräftigen und geschlossenen actus tragicus als (nötigen) Umweg auf der sonst so lichtvollen Schaffensbahn des Meisters.«⁹³ Die »Elektra« als »Umweg« des Rosenkavalier-Komponisten?



In der Tat beginnt die »Elektra« mit dem »Agamemnon-Motiv« in seiner Urgestalt, der Täter und Held steht im strahlenden Fortissimo am Anfang einer Oper, in deren Mittelpunkt doch Elektra stehen müßte, die sich als unfähig zur Tat erweisen wird. Man assoziiert tatsächlich unwillkürlich die »quaderhafte Tektonik« von Mykene, einen Blick auf das wuchtige Löwentor, auf das offizielle Mykene. Das Motiv bricht aber nach dem 3. Ton (»Agamem ...«) plötzlich ab – der 4. Ton, die 4. Namenssilbe, verschwindet (»diminuendo«!) in der Baßklarinete.⁹⁴ Nach dem gleichsam blitzartigen Aufleuchten der wuchtigen Fassade – durch den Fortissimo-Einsatz des Orchesters – findet man sich über-

⁹¹ Vgl. z.B.: Carl Dahlhaus, Die Tragödie als Oper, a.a.O., S. 277.

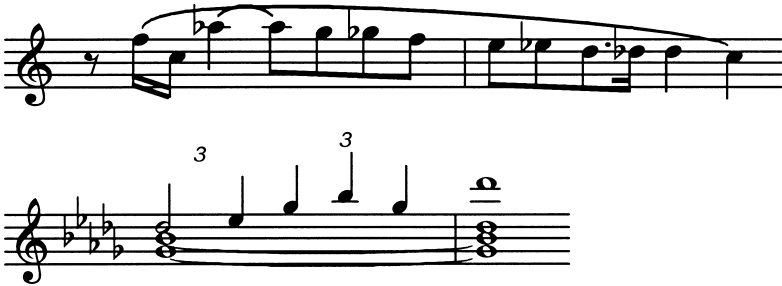
⁹² Ernst Krause, Richard Strauss. Gestalt und Werk, München 1988, S. 337.

⁹³ Ebd., S. 340.

⁹⁴ Beginn der Oper – CD1, Nr. 1 (0'03'' – 0'12'').

gangslos, schockartig im dämmrigen Hinterhof wieder: »Enge, Unentflichbarkeit, Abgeschlossenheit.«⁹⁵

Auffallend ist, daß dieses »originale« »Agamemnon-Motiv« – alle anderen Formen dieses Motivs sind Varianten dieses »Urmotivs« – in ganzer Länge seiner vier Töne überhaupt nur zweimal in der Oper erscheint und zwar beide Male im »Elektra«-Monolog⁹⁶. An beiden Stellen geht es um die gewissermaßen »offizielle« Anrufung des Vaters durch die Tochter. Ungewöhnlich ist auch, daß das Motiv beide Male auf den Namen »Agamemnon« *gesungen* wird. Auf diesen zweimaligen Akt der Beschwörung des Vaters ist das Hauptmotiv beschränkt. Die Motivvarianten, die dagegen außerordentlich häufig vorkommen, sind alle – wenn meine Hypothese richtig ist – Spiegelungen des Vaters im Bewußtsein und in der Seele Elektras.



Die beiden Hauptvarianten, die zunächst untersucht werden sollen, sind die Motive 2 und 3. Die Dominanz dieser beiden Motive und ihrer weiteren Varianten (von denen anschließend die Rede sein wird) entspricht der Dominanz des Vaters in Elektras Denken und Fühlen. Es wird sich aber erweisen, daß sich diese beiden Motivvarianten nicht auf den Vater beschränken. So wenig Elektra imstande ist, zu handeln, so sehr ist ihre Seele erfüllt von *imaginierten* Handlungen.

Der »Elektra«-Monolog führt es vor: Ihr Erlebnis der Zwiesprache mit dem Vater wird zunächst beherrscht von der Erinnerung an die unselige Mordtat, deren Handlungsablauf sie sich detailliert vergegenwärtigt. Und genau so eindringlich imaginiert sie alle Handlungen: die Rache an den Tätern und die Totenfeier für den Vater. Nur die

⁹⁵ P II, S. 68.

⁹⁶ P., Z. 36, Takt 7ff. – CD1, Nr. 2 (1'17 – 1'31'') und Z. 44, Takt 3ff., – CD1, Nr. 2 (4'04'' – 4'11'').

Gegenwart, die als Einzige reales Handeln ermöglichen könnte, ist ausgespart in ihrem Erleben. Als Täterin, als Helferin ihres Bruders Orest, versagt sie und vergißt im entscheidenden Moment, ihm das Mordbeil zu geben.

Die Dominanz der ›Agamemnon-Motive‹ ist also nur ›Seelenhandlung‹ und die beiden wichtigsten ›Agamemnon‹-Varianten stellen die Pole ihres Erlebens dar: Trauer und Verzweiflung (Motiv Nr. 2) und Stolz und Verehrung (Motiv Nr. 3).

Aber damit sind beide Motive schon unzulässig eingegrenzt: »In ›Elektra‹ ist die Person verlorengegangen, um sich zu retten. Sie ist der Vater (dieser ist nur in ihr) [...] sie ist das ganze Haus [...]«⁹⁷ Wenn man nun die Verwendung dieser beiden Motive (Nr. 2 und 3) durch die ganze Oper verfolgt, kann man feststellen, daß Strauss genau dies zum Ausdruck gebracht hat: Das Charakteristikum seiner ›Elektra-Motive‹ ist ihre personale Bindungslosigkeit. Eine lückenlose Interpretation gerade dieser beiden Hauptmotive könnte den enormen psychischen Beziehungsreichtum aufdecken, den Strauss mit diesen beiden Motiven erreicht. Hier sollen einige Beispiele das jedenfalls andeuten.

Zunächst soll das ›Klage-Motiv‹ (Motiv Nr. 2) untersucht werden. Es beginnt mit den drei ersten Tönen der Urgestalt des ›Agamemnon-Motivs‹, um dann in einer klagenden chromatischen Halbtonskala abwärts zu enden. Es wird sich zeigen, daß es weit über die Bedeutung ›Klage um den toten Vater‹ hinaus die Klage um das ungeliebte, zerstörte Leben und zwar des Vaters, aber auch Elektras, Chrysothemis', ja auch das der Mörderin-Mutter symbolisiert. Also auch dieses wichtige Motiv ist kein Personenmotiv, sondern Klangchiffre für ein seelisches Erleben.

Daß das ›Klage-Motiv‹ Elektras Zwiegespräch mit dem Vater beherrscht (es erscheint etwa 18mal),⁹⁸ ist naheliegend. Es ertönt aber auch, wenn Elektra ihr eigenes ungeliebtes Leben beklagt: »Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester«, klagt sie dem Bruder und zweimal ertönt dazu das ›Klage-Motiv‹ mit einer besonders langen abwärts gerichteten chromatischen Linie.⁹⁹ »Ich habe alles, was ich war, hingeben müssen.« »Diese süßen Schauer hab ich dem Vater op-

⁹⁷ P III, S. 354.

⁹⁸ P., Z. 35, Takt 3ff. – CD1, Nr. 2 (0'28"ff.).

⁹⁹ P., Z. 157a – CD2, Nr. 8 (5'24"ff.).

fern müssen«: An beiden Stellen erscheint das Motiv erneut in besonders ausgeprägter Form.¹⁰⁰

Aber auch um das ungeliebte Leben der Schwester Chrysothemis kann Elektras Seele klagen: »Was willst du? Rede, sprich, ergieße dich, dann geh und laß mich!« Zu ihren kühlen, abweisenden Worten hört man das »Klage-Motiv« solo in den tiefen Holzbläsern.¹⁰¹

Im Dialog mit der Mutter wird Elektras »psychische Polyphonie«¹⁰² besonders deutlich: »Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt, dann träumst du nicht länger.«¹⁰³ Es folgen aufeinander bei diesen Worten unmittelbar das »Hohn-Motiv« (Nr. 10) – »... das rechte Blutopfer...«¹⁰⁴ – das »Beil-Motiv« (Nr. 18) – »unterm Beile«¹⁰⁵ – das »Klage-Motiv« (Nr. 2) – »dann träumst du nicht länger«.¹⁰⁶ Diese Stelle spiegelt besonders eindrucksvoll Elektras »seelische Polyphonie«, während ihre Worte nur Kälte und Ironie ausdrücken.

Aus dem »Klage-Motiv«, einem der wichtigsten Motive der Oper, entstehen dann im zweiten Teil durch leichte Variierung das Motiv der Klage um den – angeblich – toten Bruder (Motiv Nr. 5) und eines der »Triumphtanz-Motive« (Motiv Nr. 7).

In der Überleitungsmusik – Elektra gräbt das Beil aus – dominieren zunächst die »Tat-Motive«, das naturalistisch illustrierende Motiv des hastigen Grabens¹⁰⁷ und das »Beil-Motiv«.¹⁰⁸ Hinzu kommen die »heroischen Motive« des Königlichen (Motiv Nr. 3)¹⁰⁹ und das der Wiederkehr des Vaters (Motiv Nr. 4).¹¹⁰ Strauss hat Elektras seelischen Zustand in dieser Situation mit psychologischem Feingefühl gestaltet: Elektra ist zunächst im Dialog mit der Schwester ganz auf die Mordtat ausgerichtet, dann entschlossen, die Tat alleine zu vollbringen und erst

¹⁰⁰ P., Z. 163a – CD2, Nr. 8 (7'47'' – 7'57'') und Z. 166a, Takt 7ff., – CD2, Nr. 8 (8'41'' – 9'21'').

¹⁰¹ P., Z. 65, Takt 5–9 – CD1, Nr. 3 (0'16'' – 0'23'').

¹⁰² Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, a.a.O., S.230.

¹⁰³ P., Z. 203f.

¹⁰⁴ CD1, Nr. 10 (0'04'' – 0'08'').

¹⁰⁵ Ebd., (0'08'' – 0'11'').

¹⁰⁶ Ebd., (0'11'' – 0'18'').

¹⁰⁷ P., Z. 110a ff. – CD2, Nr. 5 (0'01''ff.).

¹⁰⁸ P., Z. 112a ff. – CD2, Nr. 5 (0'10''ff.).

¹⁰⁹ P., Z. 109a ff. – CD2, Nr. 4 (7'56''ff.).

¹¹⁰ P., Z. 113a ff. – CD2, Nr. 5 (0'20''ff.).

nach und nach kann ihre Seele die Trauer um den – angeblich – toten Bruder zulassen: Das ›Klage-Motiv‹ (Nr. 2) erscheint mit ausgedehnter Chromatik und aus dieser chromatischen Abwärtslinie entsteht das ebenfalls chromatische Motiv der Totenklage (Motiv Nr. 5),¹¹¹ das die ganze Szene Elektra – Orest beherrscht bis zur Wiedererkennung der Geschwister. Die Metamorphose zum ›Triumphanz-Motiv‹ wird weiter unten im Zusammenhang mit dem ›Haß-Motiv‹ erläutert werden.

Die zweite der Hauptvarianten des ›Agamemnon-Motivs‹ ist das »Motiv des königlichen Stolzes« (s.o.). Wie das ›Agamemnon-Motiv‹ besteht es aus der Zerlegung eines Moll-Dreiklangs, erreicht aber den Umfang einer Oktave, während das ›Agamemnon-Motiv‹ im Rahmen einer kleinen Sexte bleibt.¹¹² Es symbolisiert den königlichen Vater und Elektras Stolz auf den Vater und auf sich selber, deren Verhalten dem Rang und Anspruch des Vaters entspricht. Und schließlich überträgt sie dieses Gefühl des Stolzes auch auf den wiederkehrenden Bruder. Im Gegensatz zum ›Trauer-Motiv‹ (Nr. 2) mit seiner chromatisch abwärts gerichteten Linie steigt es stolz aufwärts.

Zum ersten Mal erscheint es zu den Worten der 5. Magd in der ersten Szene: »Ich will vor ihr mich niederwerfen und die Füße ihr küssen ... Es gibt nichts auf der Welt, das königlicher ist als sie«.¹¹³ Dieser »königliche Stolz« – wieder nicht personengebunden – ist der Gehalt dieses Motivs.

Einige Librettobelege mögen das Vorkommen dieses Motivs verdeutlichen. Elektra: »Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter zu reden, wie noch nie!«¹¹⁴ Szenenanweisung: »Elektra richtet sich hoch auf«.¹¹⁵ Elektra zu Klytämnestra: »Und ich, ich, ich, ich, ich, die ihn dir geschickt, ich bin wie ein Hund an deiner Ferse«.¹¹⁶ »... und ich steh da und seh dich endlich sterben«.¹¹⁷ Als Elektra mit den Worten »Sei verflucht« die Schwester, die ihre Hilfe versagt, gleichsam richtet, steigt

¹¹¹ P., Z. 117a ff. – CD2, Nr. 5 (0'52"ff.).

¹¹² Eine ausführlichere Analyse bietet wieder Kurt Overhoff, a.a.O., S.48f.

¹¹³ P., Z. 17ff. – CD1, Nr. 1 (3'11" – 3'13").

¹¹⁴ P., Z. 126 – CD1, Nr. 5 (1'35" – 1'36").

¹¹⁵ P., Z. 131, Takt 6-8 – CD1, Nr. 6 (0'46" – 0'50").

¹¹⁶ P., Z. 239f. – CD1, Nr. 11 (1'02" – 1'13").

¹¹⁷ P., Z. 255f. – CD1, Nr. 11 (3'20" – 3'24").

das Motiv im Fortissimo der Tuben und Posaunen auf.¹¹⁸ Auch auf Orest wird es übertragen: Zu seinen Worten »Orestes lebt!« ertönt es ebenfalls.¹¹⁹

Es ist hier nicht möglich den ganzen Nuancenreichtum auch dieses Motivs auszubreiten. Aber eine besonders aufschlußreiche Stelle soll abschließend noch dargestellt werden: Im ersten Elektra-Chrysothemis-Dialog appelliert Chrysothemis an die Schwester: »Hab Mitleid mit dir selber und mit mir.«¹²⁰ Bei den ersten Worten ertönt das königliche Motiv (Nr. 3): Elektra versagt sich das Selbstmitleid, das ihr königlicher Stolz nicht zuläßt. Bei den Worten »und mit mir« ertönt das »Klage-Motiv« (Nr. 2): Es symbolisiert Elektras Mitleid mit dem traurigen Los der Schwester. Auch diese Stelle ist ein klarer Beweis dafür, daß die Motivsprache des Orchesters die klangliche Symbolisierung der Seele Elektras darstellt. Der schroffen Ablehnung der Schwester (»Tochter meiner Mutter«),¹²¹ die in Elektra Haß auslöst, widerspricht ihr gleichzeitiges Mitgefühl mit dem Los der Schwester. So komponiert Strauss Elektras »psychische Polyphonie«!

Das Motiv der Hoffnung, des Glaubens an die Wiederkehr des Vaters (Motiv Nr. 4) spielt eine deutlich geringere Rolle in der Oper.¹²² Dieses Motiv ist nun wirklich ein personales Motiv, also der Vater, vermittelt durch Elektra. Aber auch dieses Motiv ist seelischer Ausdruck von Elektras Erleben, was an Beispielen verdeutlicht werden soll:



¹¹⁸ P., Z. 109a – CD2, Nr. 4 (7'59'' – 8'06'').

¹¹⁹ P., Z. 141a – CD2, Nr. 7 (0'45'' – 0'50'').

¹²⁰ P., Z. 91 – CD1, Nr. 4 (2'34'' – 2'42'').

¹²¹ P., Z. 67f.

¹²² Auch für dieses Motiv analysiert Kurt Overhoff die Zusammenhänge mit dem »Agamemnon-Motiv«, a.a.O., S. 50f.

Wenn Chrysothemis die Schwester fragt: »Wem frommt denn solche Qual? Der Vater der ist tot«, ertönt dazu im Orchester das ›Wiederkehr-Motiv‹: Elektra weiß es besser.¹²³ »Weißt du kein Mittel gegen Träume?«,¹²⁴ fragt Klytämnestra die Tochter. Die stumme Antwort der Tochter ist das ›Wiederkehr-Motiv‹ in der Oboe (Nr. 4): Die Ratchet wird die Träume der Mutter beenden. Klytämnestra: »Es muß für alles richtige Bräuche geben.«¹²⁵ Das ›Wiederkehr-Motiv‹ (Horn und Baßtrompete) drückt dazu Elektras wortlose Reaktion aus: Der Sühnemord an der Mörderin ist der »richtige Brauch«. Auch hier wird wieder deutlich, in welchem hohem Maße das Orchester Sprachrohr von Elektras Empfindungen und Gedanken ist. Nach dem zweiten Aufschrei der getroffenen Mutter erscheint das Motiv ebenfalls:¹²⁶ Agamemnon ist in Gestalt des rächenden Sohnes wiedergekehrt.

Wenn man Strauss' »seelische Polyphonie« in ihrem ganzen Reichtum wahrnehmen will, muß man aber eine ganze Reihe weiterer Motive, die aus der Substanz des ›Agamemnon-Motivs‹ (Nr. 1) entwickelt worden sind, hinzunehmen. Erst dadurch entsteht ein dichtes Geflecht von Seelenregungen, deren Gleichzeitigkeit die Musik im Gegensatz zur Sprache zum Ausdruck bringen kann.

Das im Rahmen dieses Aufsatzes darzustellen, ist nicht möglich. So soll hier nur eine Reihe von Motiven erwähnt werden, die alle als Varianten des ›Agamemnon-Motivs‹ anzusehen sind.

An erster Stelle ist das ›Haß-Motiv‹ (Nr. 6) zu nennen. Auch dieses Motiv ist in seiner musikalischen Substanz mit dem ›Agamemnon-Motiv‹ verwandt: Seine Intervallfolge erscheint aber rhythmisch verzerrt und in bitonaler Harmonik, dem »Elektra«-Akkord.¹²⁷ Der Haß stellt neben Trauer, Stolz und Hoffnung Elektras wichtigste Seelenregung dar und bleibt tatsächlich ganz auf ihre Person beschränkt. Nachdem es schon mehrfach in der Mägdeszene angeklungen ist, eröffnet es den

¹²³ P., Z. 93 – CD1, Nr. 4 (2'46" – 2'50").

¹²⁴ P., Z. 178 – CD1, Nr. 9 (0'28 – 0'40").

¹²⁵ P., Z. 181 – CD1, Nr. 9 (1'04 – 1'17").

¹²⁶ P., Z. 192a Takt 5f. – CD2, Nr. 11 (1'17" – 1'19").

¹²⁷ S. Motiv-Anhang Nr. 19! Die musikalischen Zusammenhänge finden sich wieder genauer bei Kurt Overhoff, a.a.O., S. 46ff.

»Elektra«-Monolog,¹²⁸ spielt im Dialog Elektra-Klytämnestra eine Rolle und flammt besonders wieder gegen die Schwester gerichtet auf, als



diese sich der Mordtat verweigert. Die größte Bedeutung erlangt das ›Haß-Motiv‹ aber, wenn es zusammen mit der zweiten Hälfte des ›Klage-Motivs‹ (Motiv Nr. 2) in deutlich schnellerem Tempo zum zweiten der drei ›Triumphanz-Motive‹ (Motiv Nr. 7) wird: Haß und Klage verschmelzen hier zu einem Motiv, das im brutalen Stampfrhythmus die Selbstentäußerung Elektras bis zum Zusammenbruch darstellt.¹²⁹

Die weiteren Motive dieser Gruppe haben eine wesentlich geringere Bedeutung. Aber auch sie tragen erheblich mit dazu bei, das dichte Geflecht von Seelenbeziehungen Elektras in Klang umzusetzen. Drei der wichtigsten seien hier kurz genannt: Eines der Chrysothemis-Motive (Nr. 8) gehört hierher. Es erscheint erst im zweiten Dialog der Schwestern, als Elektra die Stärke der Schwester bewundert und damit ihre königliche Verwandtschaft anspricht.¹³⁰ Das ›Hohn-Motiv‹ wurde schon interpretiert. Das »Motiv der (vollbrachten) Tat« (Nr. 9) ist aus dem Auftakt des ›Agamemnon-Motivs‹ (Nr. 1) abgeleitet.¹³¹

VII

Wie sich gezeigt hat, sind die sogenannten ›Agamemnon-Motive‹ ausnahmslos Motive der Wahrnehmungen und Gefühle Elektras, ihrer Trauer und Qual, ihres Stolzes, ihrer Hoffnung, ihres Hasses. Diesem großen Motivkomplex ist ein zweiter gegenübergestellt, der einer anderen Zeitebene, der erinnerten Vergangenheit, zugeordnet ist.

¹²⁸ P., Z. 34, Takt 12ff. – CD1, Nr. 2 (0'06'' – 0'41'').

¹²⁹ P., Z. 249a – CD2, Nr. 17 (0'31''ff.).

¹³⁰ P., Z. 51a, Takt 7ff. – CD2, Nr. 4 (0'13''ff.).

¹³¹ Ich verweise wieder auf Kurt Overhoffs Analyse, a.a.O., S. 78–86.



Das Hauptmotiv dieser Motivgruppe (Motiv Nr. 11) ertönt zum ersten Mal im »Elektra«-Monolog nach Elektras an den Vater gerichteten Worten: »Vater! Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein! Nur so wie gestern, wie ein Schatten dort im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!«¹³² Erstaunlicherweise kann Noé gerade mit diesem Motiv nichts anfangen, obwohl er es – zu Recht – zu den Hauptmotiven der Oper zählt:

Für die Bezeichnung ›Seligkeits-Motiv‹ spricht die herrliche schwelgerische Cantilene, die Art der Verwendung in Elektras Monolog und die großartige Kombination mit dem Verzückungs-Motiv [...]. Dagegen steht aber die linear gleiche Mollvariante in den Ausbrüchen der beiden Schwestern nach ›Orest ist tot‹. Natürlich könnte man sich mit der Bezeichnung ›Verzweiflungs-Variante‹ helfen; ob dies aber den Absichten des Komponisten gerecht würde?¹³³

Das muß man allerdings wirklich bezweifeln. Es ist merkwürdig, daß Noé sich nicht mit Benennungsversuchen, die seit 1909 bereits existieren,¹³⁴ auseinandergesetzt hat.

Röse/Prüwer nennen es »Die Kinder des Agamemnon«. ¹³⁵ Specht und Abert folgen ihnen (»Agamemnonskinder«). ¹³⁶ Overhoff nennt es »Motiv der Kindesliebe«¹³⁷ und Mann »das Motiv der Familie«. ¹³⁸ Auch hier erweist es sich wieder, daß eine enge personale Bindung (»Agamemnonskinder«) problematisch ist. Das Motiv symbolisiert Elektras Erinnerung, ihre Sehnsucht nach dem imaginierten Harmoniezustand der früheren Familienbeziehungen vor dem Vatermord. Dabei ist es unerheblich, ob dieser heile Zustand Realität war oder nur Elektras Sehnsucht wiedergibt. Für Hofmannsthals Drama ist es ja auch unerheblich, daß Agamemnon als Schuldbeladener aus dem trojanischen

¹³² P. Z. 45, Takt 9ff. – CD1, Nr. 2 (4'58" – 5'32").

¹³³ Günther von Noé, a.a.O., S.422.

¹³⁴ Vgl. Anm. 44.

¹³⁵ Otto Röse und Julius Prüwer, a.a.O. S.7.

¹³⁶ Richard Specht, a.a.O., Beiheft S.16 und Anna Amalie Abert, a.a.O., S. 36.

¹³⁷ Kurt Overhoff, a.a.O., S. 87.

¹³⁸ William Mann, a.a.O., S. 87.

Krieg zurückkehrt – eine Tatsache, die den antiken Tragikern keineswegs gleichgültig war und die dort die Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter mitbestimmt.

Hofmannsthals Drama aber ist ein Drama der Seele, entscheidend ist also nur, in welcher Weise die Vergangenheit in Elektras Gefühlen und Vorstellungen präsent ist. Der Vatermord hat Elektras heile Welt zerstört: Der Vater wurde ihr geraubt, die Mutter hat sich als geliebte Mutter durch den Mord selbst vernichtet und Elektras Leben wird durch den Rache fordernden Vater zerstört: »Ich habe alles, was ich war, hingeben müssen.«¹³⁹ »Eifersüchtig sind die Toten: und er schickte mir den Haß, den hohlläufigen Bräutigam.«¹⁴⁰ So enthält das Motiv also die sehnsüchtige Erinnerung an Lebensglück und menschliche Bindungen, die für Elektra Familienbindungen waren, Bindungen, die durch den Vatermord zerstört wurden, was zu Elektras tödlicher Isolierung führte: »Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester.«¹⁴¹

Dieses Motiv (Nr. 11) , das längste aller Motive dieser Oper, ist in seiner kantablen Linienführung und seinem Triolenrhythmus das eigentliche Kontrastmotiv zu den »Agamemnon-Motiven«. Die unterschiedliche Notierung ändert nichts an der rhythmischen Gestalt: Entweder ist es im 4/4-Takt mit 1/8-Triolen notiert oder »sempre alla breve« im 6/4-Takt. In voller Länge erscheint es an den beiden lyrischen Höhepunkten der Oper: Erst in der Anrufung des Vaters im Moment größter emotionaler Nähe zu ihm (»...zeig dich deinem Kind«)¹⁴² und nach der Wiedererkennung des Bruders: Elektra: »...vergeh mir nicht, es sei denn, daß ich jetzt gleich sterben muß und du dich anzeigst und mich holen kommst: dann sterb' ich seliger als ich gelebt.«¹⁴³ Auch dies ist ein Moment größter emotionaler Nähe zum Bruder.

Dieses Motiv als »Motiv der Agamemnonskinder« zu bezeichnen, verengt ebenfalls seine Bedeutung: Es spielt sogar einmal – episodenhaft – auch im Dialog Klytämnestra – Elektra eine Rolle. Auf Elektras Entgegnung, Klytämnestra selber sei doch eine Göttin, entgegnet diese

¹³⁹ P., Z. 163a.

¹⁴⁰ P., Z. 168a f.

¹⁴¹ P., Z. 157a.

¹⁴² Vgl. Anm. 132.

¹⁴³ P., Z. 153a ff. – CD2, Nr. 8 (4'07'' – 4'59'').

(Szenenanweisung: »weich«!): »Das klingt mir so bekannt. Und nur als hätt' ich's vergessen, lang und lang.«¹⁴⁴ Auch hier erweist es sich, daß das Motiv klanggewordene Erinnerung ist – allerdings bei Mutter und Tochter mit einem charakteristischen Unterschied: »Wie Elektra versucht, die Stunde zeitlos zu umklammern, so ist sie für Klytämnestra unwiderrufflich hinweggespült; sie löst im Vergessen auf, was sie getan ...«¹⁴⁵ Diesen charakteristischen Unterschied hat Strauss genau musikalisch ausgedrückt: Zu Klytämnestras Worten (s.o.) ertönt das Motiv bruchstückhaft (Takt 2 und 3 fehlen) und nach Takt 6 bricht es ab, die Hörner wiederholen die letzten 3 Takte träumerisch im Pianissimo und schon vorzeitig die Tonart wechselnd: Für Klytämnestra ist es eine folgenlose Reminiszenz, eine flüchtige Seelenregung, die Strauss in Klang umsetzt. Natürlich geht es ihr nicht nur um die Kinder. Sie erlebt einen Moment der Sehnsucht nach der heilen Vergangenheit.

Der Augenblick träumerischer Vergangenheitssehnsucht bewirkt aber, daß Klytämnestra eine unerklärliche Sehnsucht hat, sich der Tochter anzuvertrauen. Das kann die Musik in diesem Augenblick wesentlich eindringlicher motivieren als Worte es könnten. Mit Elektras Worten »du bist nicht mehr du selber«¹⁴⁶ beginnt eine Variante des Motivs Nr.11 den Dialog zu beherrschen: Das Motiv Nr. 13.



Dieses Motiv, von Overhoff und Noé wenig charakteristisch »Motiv der Freude« genannt,¹⁴⁷ bestimmt und motiviert psychologisch das – ungerechtfertigte – Vertrauen der Mutter. Aber es ist auch ein Moment, in dem die Tochter der Mutter näherkommt. Das anschließende Gespräch über Orest beendet diesen Moment der Nähe dann allerdings abrupt: Das Motiv Nr. 13 verschwindet sofort und wird erst im

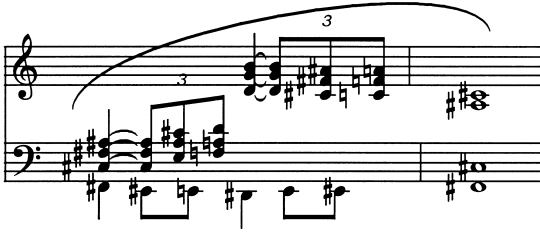
¹⁴⁴ P., Z. 145f. – CD1, Nr. 7 (0'47'' – 1'17'').

¹⁴⁵ Gerhart Baumann, a.a.O., S. 165.

¹⁴⁶ P., Z. 148 – CD1, Nr. 7 (1'37'' – 1'44'').

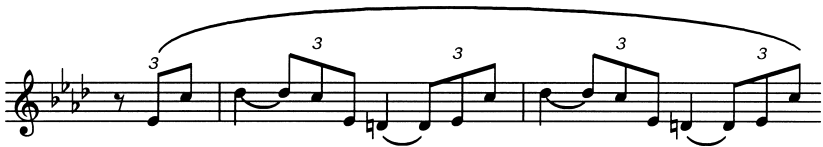
¹⁴⁷ Kurt Overhoff, a.a.O., S. 100 und Günther von Noé, a.a.O., S. 422.

Triumphantanz kurz wieder aufgenommen, auch hier im engen Zusammenhang mit dem Hauptmotiv Nr. 11.¹⁴⁸



Eines der ›Klytämnestra-Motive‹ mag noch einmal als Beleg dafür dienen, daß die wichtigen Leit motive dieser Oper Motive aus der Perspektive Elektras sind. Es handelt sich um das Motiv Nr. 14. Es fällt auf, daß es in seiner rhythmischen Gestalt dem Hauptmotiv Nr. 11 entspricht. In seiner chromatischen Melodieführung und mehr noch seiner »ruhelose[n] giftige[n] Harmonik«¹⁴⁹ symbolisiert es aber die zur Mörderin pervertierte Mutter. Zum ersten Mal ertönt es, wenn Elektra die Schwester spöttisch und mißtrauisch als »Tochter meiner Mutter, Tochter Klytämnestras«¹⁵⁰ bezeichnet. Wieder ist es Elektras Bild von der Mutter, das sich in diesem Motiv ausdrückt und nicht ein gleichsam objektives Personenmotiv.

So wie das Motiv »Klage um das ungeliebte Leben« (Motiv Nr. 2) später in zwei wichtigen Varianten erscheint (Motive Nr. 5 und 7), wird auch das Hauptmotiv Nr. 11 in erstaunlicher Parallelität zu den ›Agamemnon-Motiven‹ in zwei Varianten weiterentwickelt¹⁵¹: Nach der Wiedererkennung des Bruders bestimmt die erste dieser beiden Varianten den Dialog der Geschwister (Motiv Nr. 12).¹⁵² Strauss führt



¹⁴⁸ P., Z. 255a – CD2, Nr. 17 (1'33" – 1'40").

¹⁴⁹ Kurt Overhoff, a.a.O., S. 89.

¹⁵⁰ P., Z. 67, Takt 8ff. – CD1, Nr. 3 (0'51" – 1'00").

¹⁵¹ Die Verwandtschaft dieser drei Motive ergibt sich vor allem aus ihrer rhythmischen Analogie. Eine detailliertere Analyse findet sich wieder bei Kurt Overhoff, a.a.O., S. 87ff.



es aber bereits mit Orests Worten ein: »Die Hunde auf dem Hof erkennen mich, und meine Schwester nicht?«¹⁵³ Wenn Röse/Prüwer das Motiv »Die freudige Erregung der Elektra«¹⁵⁴ nennen, verfehlen sie den so viel wichtigeren Familienzusammenhang. So wie das ›Klage-Motiv‹ Nr. 2 in seiner Variante Nr. 5 sich auf die Klage um Orests Tod verengt, verengt sich das ›Familien-Motiv‹ (Nr. 11) hier auf den wiedergefundenen Bruder (Motiv Nr. 12). Im Finale entwickelt sich dann diese Variante zum ersten ›Triumphanz-Motiv‹ (Motiv Nr. 15) und verändert entscheidend seinen Charakter: Im deutlich schnelleren Tempo und »etwas breit und wuchtig« eröffnet es den Triumphanz.¹⁵⁵ Die zweite Variante (Nr. 13) – auch hier in Parallelität zu dem ›Klage-Motiv‹ und seiner Variante – erscheint im Opernfinale vier Takte lang im Triumphanz unverändert.¹⁵⁶

Auch das wichtige Motiv Nr. 11 entwickelt erst seinen enormen Beziehungsreichtum, wenn man es durch die ganze Oper verfolgt. Abschließend soll nur noch darauf hingewiesen werden, daß das Motiv im zweiten Dialog der Schwestern in chromatisch verzerrter Gestalt und in Moll große Bedeutung hat, beginnend nach den Worten der Chrysothemis: »Orest ist tot«.¹⁵⁷ Der Triolen-Rhythmus wird beibehalten und die Melodie verformt sich zu einer chromatisch abwärts gerichteten Klagelinie.

VIII

Die bisherige Darstellung galt der Entschlüsselung der Semantik wichtiger Leitmotive der »Elektra«. Dabei sollte deutlich geworden sein, daß der Gehalt der ›Elektra-Motive‹ nicht angemessen erschlossen werden kann, wenn man die Motive vorschnell personalisiert oder

¹⁵² P., Z. 149a ff. – CD2, Nr. 8 (1'46''ff.).

¹⁵³ P., Z. 143a, Takt 6ff. – CD2, Nr. 7 (1'27'' – 1'33'').

¹⁵⁴ Otto Röse und Julius Prüwer, a.a.O., S. 33.

¹⁵⁵ P., Z. 247a – CD2, Nr. 17 (0'00'' – 0'16'').

¹⁵⁶ Vgl. Anm. 148.

¹⁵⁷ P., Z. 4a, Takt 1ff. – CD2, Nr. 1 (0'17'' – 0'27'').

verdinglicht. Diese Gefahr ist immer dann besonders groß, wenn man aus den näheren verbalen und szenischen Zusammenhängen der erstmaligen Erscheinung des Motivs glaubt, die Bedeutung des Motivs angemessen erschließen zu können. Strauss ist gerade darin dem besonderen Anliegen der hofmannsthalschen Darstellung der Elektra-Figur gerecht geworden, daß seine für die Oper wichtigsten Motive nicht in engen personalen oder gegenständlichen Grenzen zu sehen sind, sondern in vielschichtigen Bedeutungen und psychischen Zusammenhängen, die sich jeder eindeutigen etikettierenden Benennung widersetzen.

Auch die von mir verwendeten Verbalisierungen können nur erste Annäherungen darstellen. Es bleibt die eingangs zitierte Forderung von Dahlhaus an den Hörer bestehen:

Die einzig angemessene Rezeption besteht [...] in einem Prozeß, der zwar bei den einfachen, sprachlich formulierbaren Motivbedeutungen [...] einsetzt, sich aber allmählich, je zahlreicher und verwickelter die musikalischen und musikalisch-dramatischen Beziehungen zwischen den Motiven werden, vom ursprünglichen, handgreiflichen Sinn immer weiter entfernt.¹⁵⁸

Für die Untersuchung der Leitmotiv-Semantik war es nötig, weitgehend den musikalischen Zusammenhang der Strausschen »Elektra«-Komposition außer Acht zu lassen. Damit ist unvermeidlich die Gefahr eines gewissen Schematismus verbunden. Vor allem aber verfehlt die Untersuchung zahlreicher isoliert dargestellter Motivstellen weitgehend die so wichtige musikalische *Entwicklung*. Deshalb soll abschließend ein kürzerer musikalischer Ablauf in seinem Motivzusammenhang dargestellt werden. Mit Absicht ist ein Beispiel ausgewählt worden, das fast frei von Text ist, um zu verdeutlichen, daß die von Leitmotiven geprägte Musik in einer szenisch eindeutigen Situation – jedenfalls für kurze Zeit – auf das unterstützende Wort verzichten kann. Durch das Gestaltungsprinzip der Leitmotiv-Verwendung und durch das Kompositionsprinzip der Polyphonie wird die Musik zum Organ wortloser und vielschichtiger Seelenäußerung.

¹⁵⁸ Carl Dahlhaus, *Die Musik*, a.a.O., S. 215f.

Auf Orests Worte hin »Orestes lebt ... er ist unversehrt wie ich«¹⁵⁹ beschwört ihn Elektra: »So rett' ihn doch, bevor sie ihn erwürgen.« Orest: »Bei meines Vater Leichnam, dazu kam ich her!« Dazu ertönt in den Streichern und Holzbläsern der Beginn des ›Familien-Motivs«¹⁶⁰. Elektra – »von seinem Ton getroffen«: »Wer bist denn du?« – und jetzt beginnt in den Holzbläsern und Streichern wieder das Motiv der Klage um den toten Orest (Motiv Nr. 5), das die ganze bisherige Elektra-Orest-Szene beherrscht hatte. Aber: Es bleibt nur der punktierte Rhythmus des Motivs.¹⁶¹ Statt seiner klagenden kleinen Sekunden sind es jetzt kleine aufwärtsgerichtete Terzen. Diese »Terzen-Rufe« gehen wenig später, gespielt von den gleichen Instrumenten, den »ganz leise, bebend« gesprochenen Worten Elektras (»Orest – Orest – Orest«) voraus.¹⁶² Das Klage-thema nimmt also bereits – Elektra unbewußt – die Orest-Rufe auf, bleibt aber in seinem Rhythmus dem ›Klage-Motiv« verhaftet. Diese 4-taktige Pianissimo-Periode wiederholt sich, leicht gesteigert, im Piano.¹⁶³

Dann – dynamisch gesteigert zum Mezzoforte – bringen Holzbläser, Streicher und (dominierend) zwei Hörner das ›Klageruf-Motiv« (Nr. 16) der Chrysothemis (»Orest ist tot«¹⁶⁴), aber jetzt nicht mehr in Moll mit der kleinen Sexte, sondern in Dur mit großer Sexte. Chrysothemis wird dieses zum Jubelschrei gewandelte Motiv (Nr. 17) später auf die Worte singen: »Es ist der Bruder ...«.¹⁶⁵ Und gleichzeitig hört man von den Holzbläsern und den Violinen zum ersten Mal das ›Wiedererkennungs-Motiv« (Nr.12), das wenig später das Motiv »Klage um den toten Orest« (Nr.5) ganz verdrängen wird. Elektras Seele »weiß« es schon: »Es ist der Bruder«, aber sie fragt erneut, begleitet vom ›Klage-Motiv« (Nr. 5) in den Flöten und Bratschen: »Wer bist du denn? Ich fürchte mich.« Und dazu hört man die Solobratsche in Moll mit dem Beginn des ›Familien-Motivs« (Nr. 11).¹⁶⁶ Orests Antwort: »Die Hunde

¹⁵⁹ P., Z. 141a.

¹⁶⁰ P., Z. 142a, Takt 1f. – CD2, Nr. 7 (0'59'' – 1'01'').

¹⁶¹ P., Z. 142a, Takt 2–5 – CD2, Nr. 7 (1'01'' – 1'09'').

¹⁶² P., Z. 148a – CD2, Nr. 8 (1'05'' – 1'16'').

¹⁶³ P., Z. 142a, Takt 6–9 – CD2, Nr. 7 (1'09'' – 1'16'').

¹⁶⁴ P., Z. 143a, Takt 1f. – CD2, Nr. 7 (1'16'' – 1'19''), vgl. Z. 1a, Takt 1f. – CD2, Nr. 1 (0'02'' – 0'06'').

¹⁶⁵ P., Z. 220a – CD2, Nr. 14 (0'14'' – 0'19'').

¹⁶⁶ P., Z. 143a, Takt 5f. – CD2, Nr. 7 (1'23'' – 1'27'').

auf dem Hof erkennen mich und meine Schwester nicht?« wird auf die Melodie des ›Wiedererkennungs-Motivs‹ gesungen, unisono begleitet von den tiefen Streichern und den Holzbläsern, also melodisch zur höchsten Deutlichkeit für Elektra gesteigert.¹⁶⁷ Und nun schreit die Schwester auf: »Orest!«¹⁶⁸

Es folgt gleichsam der vollständige seelische Zusammenbruch Elektras: Das harmonische und melodische Chaos des Orchester-Tuttis im Fortissimo wird 17 Takte nur mühsam zusammengehalten durch den Orgelpunkt (in F) der Baßinstrumente. Zunächst dominieren zwei Motive: Elektras scharf punktierter Orest-Ruf, besonders im Fortissimo der Hörner¹⁶⁹ und – erstaunlicherweise – das Motiv der Klage um den toten Orest in den Holzbläsern und Trompeten: Elektra hat jetzt zwar den Bruder bewußt wahrgenommen, aber ihre Seele vergißt und verliert nicht so schnell den ihr zugefügten Schmerz der Todesnachricht: Das ist wieder ein Beispiel für Strauss' »psychische Polyphonie«.

Was keine Worte zu sagen vermöchten, komponiert Strauss jetzt in Tönen aus: die allmähliche seelische Verwandlung Elektras: Die 17 Orgelpunkt-Takte¹⁷⁰ werden vollständig vom ›Klage-Motiv‹ (Nr. 5) beherrscht. In den Blechbläsern wird der punktierte »Orest – Orest«-Rhythmus auch mit der melodischen Linie des ›Beil-Motivs‹ (Nr. 18) verbunden.¹⁷¹ Und die Pauke schlägt mehrfach das kurze, prägnante Motiv (Nr. 9) von Orests Tat an.¹⁷²

Nach den 17 Orgelpunkt-Takten lichtet sich das psychisch-musikalische Chaos und über einem neuen Orgelpunkt Fis¹⁷³ steigt dreimal majestätisch, beginnend mit Kontrabaßtuba und -posaune, dann abgelöst durch die tiefen Trompeten, schließlich von den hohen Trompeten, das stolze, königliche Motiv (Nr. 3) auf¹⁷⁴. Aber das ›Klage-Motiv‹ ertönt noch immer, zunächst unverändert, dominiert von den Hörnern. Die hektischen »Orest«-Rufe (punktierte Achtel) sind bereits verstummt.

¹⁶⁷ P., Z. 143a, Takt 6-10 – CD2, Nr. 7 (1'27'' – 1'35'').

¹⁶⁸ P., Z. 144a – CD2, Nr. 8 (0'00'' – 0'05'').

¹⁶⁹ P., Z. 144a f. – CD2, Nr. 8 (0'00''ff.).

¹⁷⁰ P., Z. 144a – 146a, Takt 4 – CD2, Nr. 8 (0'00'' – 0'25'').

¹⁷¹ z.B. P., Z. 144a, Takt 6-8 – CD2, Nr. 8 (0'08''ff.).

¹⁷² P., Z. 144a, Takt 4+7+10 – CD2, Nr. 8 (0'05''ff.).

¹⁷³ P., Z. 146a, Takt 5ff. – CD2, Nr. 8 (0'25''ff.).

¹⁷⁴ P., Z. 146a, Takt 5-10 – CD2, Nr. 8 (0'25'' – 0'34'').

Im beginnenden Diminuendo ertönen jetzt erneut die »Orest«-Rufe im gleichen Rhythmus aber jetzt vierfach verlangsamt, gleichsam beruhigt in ganzen Takten, in den Violinen,¹⁷⁵ diminuierend bis zum Piano. Und das »Klage-Motiv«? Es bleibt immer noch unter den absteigenden, sich beruhigenden »Orest«-Rufen der Violinen dominierend in den Hörnern, bis die Violinen das Intervall g–b erreicht haben¹⁷⁶. Und jetzt, während die Violinen kontinuierlich den »Orest«-Ruf (g–b) wiederholen, paßt sich das »Klage-Motiv« langsam dem »Orest«-Ruf an: Zunächst verdoppeln sich die Notenwerte, wodurch es schon fast identisch mit dem »Orest«-Ruf geworden ist (nur im Auftakt steht noch Achtel gegen Viertel¹⁷⁷). Und dann klingt das »Klage-Motiv« aus, zweimal in fallenden Sekunden wie letzte Seufzer. In einer ganzen Note und einer halben bewahrt es immer noch den charakteristischen Rhythmus des »Klage-Motivs« (Nr. 5).¹⁷⁸ Und erst jetzt ist Elektra ihrer Worte wieder mächtig und kann im Wechsel mit der Orchester-Terz ihr dreimaliges »Orest« (als Quarte) singen. Nach dem dritten Mal beginnt zaghaft in den Violinen und Klarinetten der Triolenrhythmus des »Wiedererkennungs-Motivs« (Nr. 12),¹⁷⁹ das dann den weiteren Dialog dominant begleiten wird.¹⁸⁰ Erst am Ende und auf dem Höhepunkt dieser großen Wiedererkennungsszene wird Elektras erneut dreimaliges »Orest« im Orchester vom »Wiedererkennungs-Motiv« (Nr. 12) und vom mit ihm verwandten Hauptmotiv »Familie« (Nr. 11) begleitet. Beide erscheinen sie gleichzeitig und verdeutlichen auch damit noch einmal ihre Verwandtschaft.¹⁸¹

Das ist wahrlich Musik gewordene Sprache der Seele und zweifellos eines der eindrucksvollsten Beispiele dafür, was die Musik im Gesamtkunstwerk Oper leisten kann, wenn sie sich nicht mit der Text- und Handlungsillustration zufriedengibt, sondern als »seelische Polyphonie« eine eigenständige, nur ihr mögliche Rolle übernimmt.

¹⁷⁵ P., Z. 146a, Takt 12ff. – CD2, Nr. 8 (0'37'' – 1'05'').

¹⁷⁶ P., Z. 146a, Takt 5, bis 147a, Takt 4 – CD2, Nr.8 (0'25'' – 0'45'').

¹⁷⁷ P., Z. 147a, Takt 5-9 – CD2, Nr.8 (0'45'' – 0'56'').

¹⁷⁸ P., Z. 147a, Takt 10-12 – CD2, Nr.8 (0'56'' – 1'06'').

¹⁷⁹ P., Z. 148a, Takt 8ff. – CD2, Nr.8 (1'28'' – 1'46'').

¹⁸⁰ P., Z. 149a ff. – CD2, Nr.8 (1'46''ff.).

¹⁸¹ P., Z. 153a ff. – CD2, Nr.8 (4'07'' – 4'59'').

»Kann mir eigentlich nicht recht denken, was Strauss Ihrer Musik hinzufügen konnte«, schreibt Julius Meier-Graefe am 27. Dezember 1919 an Hofmannsthal anlässlich der Vertonung der »Frau ohne Schatten«,¹⁸² offenbar ohne Hofmannsthals grundsätzliche Sprachskepsis wahrgenommen zu haben. Dieser äußerte sich 1907 im Gespräch mit Harry Graf Kessler zur »Elektra«-Vertonung ganz anders: » [...] das gesprochene Drama ist auf eine elende Komparserie angewiesen. [...] Die Musik hat ganz andre Mittel. Deshalb glaube ich, daß vielleicht erst die Musik herausbringen wird, was an dem Stück wirklich dran ist.«¹⁸³ Fünf Jahre vorher dokumentierte der Chandos-Brief nachdrücklich Hofmannsthals Zweifel an den Möglichkeiten der Sprache. Sprache ist nicht mehr selbstverständliches Mittel der Kommunikation, Vermittler zwischen den Menschen bzw. zwischen Mensch und Wirklichkeit. So wie die Sprache für Hofmannsthal und viele seiner Zeitgenossen ihre Vermittlungsfunktion verloren hatte, verliert das Ich seine Gestalthaftigkeit und seine Kontinuität. Es ist nicht mehr Goethes »geprägte Form, die lebend sich entwickelt«¹⁸⁴: »Goethes ›Persönlichkeit‹ verbraucht, flau geworden [...]«¹⁸⁵

Hofmannsthals Sprachskepsis und seine Hinwendung zur Musik steht in einem langen Traditionszusammenhang, der im 19. Jahrhundert besonders seit der romantischen Ästhetik die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik neu bewertet hat. Auch Nietzsches Reflexionen über Sprache und Musik haben die Literaturästhetik um die Jahrhundertwende stark beeinflusst. Nietzsche schreibt 1870 über die Möglichkeiten der Musik:

Die Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist. Die Sprache deutet nur durch Begriffe, also durch das Medium des Gedankens entsteht die Mitempfindung. Dies setzt ihr eine Grenze. [...] Die größte Masse des Gefühls aber äußert sich nicht durch Worte. Und auch das Wort deutet eben nur hin: es ist die Oberfläche der bewegten See,

¹⁸² BW Meier-Graefe (1998), S. 71.

¹⁸³ Harry Graf Kessler, Tagebuch vom 7. Dezember 1907 (vgl. Anm. 26).

¹⁸⁴ Johann Wolfgang von Goethe, Urworte. Orphisch, Hamburger Ausgabe, Bd 1, Hamburg 1948, S. 359.

¹⁸⁵ P III, S. 352.

während sie in der Tiefe stürmt. Hier ist die Grenze des Wortdramas. Unfähigkeit das Nebeneinander darzustellen.¹⁸⁶

»Wort und Musik in der Oper. Die Worte sollen uns die Musik deuten, die Musik aber spricht die Seele der Handlung aus. Worte sind ja die mangelhaftesten Zeichen.«¹⁸⁷

Es ist sicher kein Zufall, daß Hofmannsthal am 17. November 1900, also in zeitlicher Nähe zur Sprachskepsis des Chandos-Briefes, zum ersten Mal brieflich Kontakt zu Richard Strauss aufnahm und eine gemeinsame Arbeit vorschlug.¹⁸⁸ Es kam zwar nicht zu dem von Hofmannsthal angeregten Ballett »Der Triumph der Zeit«, aber wenige Jahre später war es Strauss, der die Initiative zur »Elektra«-Vertonung ergriff. Trotz vieler Mißverständnisse und Krisen ist die mehr als 23-jährige Zusammenarbeit von gemeinsamen Grundsätzen geprägt gewesen, die Hofmannsthal noch einmal in einem fiktiven Dialog mit Richard Strauss 1928 darlegt. Er äußert sich über den Dichter des lyrischen Dramas und seine Kunstmittel: Der Dichter »kann das ungeheure Gemenge ahnen lassen, das durch die Maske des Ich zur Person wird. [...] Er kann das Verschwiegene anklingen, das Ferne plötzlich dasein lassen.« Strauss fragt: »Was sind das für Kunstmittel? Können Sie sie nicht definieren?« Hofmannsthal antwortet: »Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden – durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation – durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte.« Hofmannsthal läßt Strauss überrascht antworten: »Aber das sind ja meine – das sind ja die Kunstmittel des Musikers!« Die Antwort Hofmannsthals: »Es sind die Kunstmittel des lyrischen Dramas, und sie scheinen mir die einzigen, durch welche die Atmosphäre der Gegenwart ausgedrückt werden kann.«¹⁸⁹

Daß sich in dieser zentralen Frage die künstlerischen Absichten Hofmannsthals und Strauss' weitgehend entsprachen, belegen zahlreiche Äußerungen des Komponisten. Eine sei hier stellvertretend angeführt:

¹⁸⁶ Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, 3. Abt. Bd. 3, Berlin und New York 1978, S.45f.

¹⁸⁷ Ebd., S.46.

¹⁸⁸ BW Strauss (1964), S. 15.

¹⁸⁹ P IV, S. 459.

Ahnungslose Kritiker haben »Salome« und »Elektra« »Sinfonien mit begleitenden Singstimmen« genannt. Daß diese »Sinfonien« den Kern des dramatischen Inhaltes bewegen, daß nur ein sinfonisches Orchester (statt des in der Oper meist nur den Gesang begleitenden) eine Handlung bis zum letzten Ende *entwickeln* kann [...], das alles werden vielleicht unsere Nachkommen erst voll und ganz begreifen. [...] Auch nur mein so fein differenziertes Orchester mit seinem subtilen »Nervencontrapunkt« [...] konnte [...] sich in Gebiete vorwagen, die nur der Musik zu erschließen vergönnt waren.¹⁹⁰

Daß Strauss diesem an sich selbst gestellten Anspruch gerecht geworden ist, sollte durch die Interpretation der differenzierten Leitmotivsprache der »Elektra« hier nachgewiesen werden.

¹⁹⁰ Brief an Joseph Gregor vom 8. Januar 1935, a.a.O., S. 360f.

›Agamemnon-Motive‹



1. »Agamemnon!«



2. Klage um das ungeliebte Leben



3. Der königliche Stolz



4. Agamemnon's Wiederkehr



5. Klage um Orest



6. Haß



7. ›Triumphantanz-Motiv‹ II

›Familien-Motive‹



11. Sehnsucht nach der heilen Familie



12. Wiedererkennung des Bruders



14. Klytämnestra – Mutter und Mörderin



13. Erinnerung an das vergangene Glück



15. ›Triumphantanz-Motiv‹ I

Weitere »Agamemnon-Motive«



8. Chrysothemis als Agamemnonstochter



9. Orests Tat



10. Hohn

Weitere Motive



16. »Verzweiflungs-Motiv« (»Orest ist tot«)



17. »Jubel-Motiv« (»Es ist der Bruder«)



18. »Beil-Motiv«



19. »Elektra«-Akkord