
Reinhard Mehring

»Bei Ariadne aber ist Unendliches zu leisten und zu zeigen«

Hugo von Hofmannsthals »Vision« der »Ariadne auf Naxos«

Dieter Borchmeyer zum 70. Geburtstag

I. Von Nietzsches Dionysos zu Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*. – Die Poesie hat es im Streit der Künste nicht leicht, sich gegen die Macht der Musik zu behaupten. Die Überlegenheit der Musik steht mit Monteverdi schon am Anfang der Operngeschichte. Die Operngeschichte ist voller Beispiele vom Streit zwischen Dichtern und Musikern. Nur ein transdisziplinärer Meister wie Dieter Borchmeyer vermag dieses Wechselspiel zu überschauen. Immer wieder strebte die Kunst zum Gesamtkunstwerk und zur Fusion von Wort und Ton. Richard Wagner gab aller neueren Kunst das Beispiel vor. Friedrich Nietzsche nahm den ungleichen Kampf mit Wagner auf. Sein Gegenprojekt war eng mit dem Mythos von Dionysos und Ariadne verbunden. Zuletzt sah er in Cosima Wagner seine Ariadne verkörpert. Im *Ecce homo* fragte er noch: »Wer weiss ausser mir, was Ariadne ist!« (KSA 6, 348) Seine letzten Zeilen an Cosima lauteten dann wohl: »Ariadne, ich liebe Dich. Dionysos.«¹ Auf Dionysos und Ariadne lief seine Wiedergeburt der Antike im Kampf mit Wagner hinaus.²

In seinen letzten wachen Wochen war Nietzsche ganz in den *Fall Wagner* verstrickt. Er trug »Aktenstücke« zu einem Prozeß »Nietzsche contra Wagner« zusammen und redigierte die *Dionysos-Dithyramben*. Darüber verlor er den Wirklichkeitssinn und identifizierte sich rückhaltlos mit Dionysos und Christus. Es gab damals für ihn »keinen Zufall mehr« (KSB 8, 508). Nietzsche erklärte dem Kaiser und Kanzler den Krieg, wollte das Reich »zu einem Verzweiflungs-Krieg provocieren« (KSB 8, 551). Cosima Wagner provozierte er durch die Übersendung des *Ecce homo*. Er setzte sie aber auch als Herausgeberin seiner Dithyramben ein und forderte so eine Gegengründung zu Bayreuth. Am 3. Januar 1889 schrieb er Cosima mehrere Briefe. »Man erzählt mir, daß ein gewisser göttlicher Hanswurst dieser Tage mit den Dionysos-Dithyramben fertig geworden ist [. . .].« Der »Prinzeß Ariadne« erklärte er: »Es ist ein Vorurteil, daß ich ein Mensch bin.« Er sei in vielen »Inkarnationen« erschienen. »Dies Mal aber komme ich als der siegreiche Dionysos, der die Erde zu einem Festtag machen wird.« Nietzsche beauftragte Cosima: »Dies breve an die Menschheit sollst du herausgeben, von Bayreuth aus, mit der Aufschrift: Die frohe Botschaft.« (KSB 8, 573) Diese frohe

Botschaft der Dionysos-Dithyramben verkündigt unter anderem *Die Klage der Ariadne*. In diesem szenischen Gedicht tritt der »unbekannte Gott« am Ende »in smaragdener Schönheit« (KSA 6, 401) auf und spricht beruhigend: »Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll? . . . Ich bin dein Labyrinth . . .« Dieses Drama der Begegnung inszenierte Nietzsche damals bis ins Anstaltsprotokoll der Klinik hinein. »Meine Frau Cosima Wagner hat mich hierher gebracht«, erklärte er.³ Nietzsche-Dionysos träumte sich Cosima als Ariadne. Es lag nach Nietzsche deshalb nahe, die dionysische Liebesphilosophie als Dionysos-Ariadne-Oper zu vertonen. Wolfgang Rihm schrieb vor wenigen Jahren (2001) Nietzsches *Klage der Ariadne* für Sopran und Kammerorchester.⁴ Bei den Salzburger Festspielen 2010 wurde unlängst seine Nietzsche-Oper *Dionysos* uraufgeführt.

Eine Dionysos-Ariadne-Oper war um 1900 geradezu ein Epochenprojekt. Wenigstens eine große Dionysos-Ariadne-Oper entstand vor 1918 und setzte sich im Repertoire durch: *Ariadne auf Naxos* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Hofmannsthal schrieb das Libretto nicht als Nietzscheaner oder als Nietzsche-Oper. Er hatte seine eigene Vision von Ariadne. Sein Stück verwirklichte aber lebensphilosophische Motive zum Verhältnis von Musik und Dichtung, Tragödie und Komödie, die auch Nietzsches Denken entsprachen. Hofmannsthal, der gelehrte Literaturwissenschaftler,⁵ brachte Ariadne dabei wieder mit Harlekin und Hanswurst zusammen. Von Nietzsche und Wagner kehrte er mit Goethe, Molière und Calderon zur großen Komödie zurück, zum Festspiel und Volkstheater, das in Salzburg und Wien lebte.⁶ Dabei fand er das Bündnis mit dem kongenialen Komponisten Richard Strauss und schuf ein neues Gesamtkunstwerk, ein »Ganzes von Wort und Ton«, das Nietzsche in seinen lichten Tagen gefallen hätte. Hofmannsthal plante *Ariadne auf Naxos* also nicht als Nietzsche-Oper. Seine Quellen waren andere:⁷ Richard Beer-Hofmann, Goethe, Herder, Franz Blei⁸ und andere. Wagner und Nietzsche gaben um 1900 aber das Maß vor. Das galt auch für Hofmannsthal⁹ und Richard Strauss, die mit den großen Künstlern ihrer Zeit in Verbindung standen und so auch von Stefan George, Max Reinhardt, Gustav Mahler angeregt waren. *Ariadne auf Naxos* ist jenseits aller Epigonalität eine zentrale Umdichtung von Nietzsches Vision. Hofmannsthals Ariadne-»Vision« wird hier am Briefwechsel und der Textfassung von 1916 erörtert.¹⁰ Die zentrale These lautet, daß Hofmannsthals Stück den Erlebnisaspekt der Liebe artikuliert und für Ariadne und Zerbinetta von einem »Geheimnis« ihrer Identität gesprochen werden kann. Am Ende steht ein Ausblick auf Woody Allen.

II. Hofmannsthals Bündnis mit Richard Strauss. – Es wäre genauer zu analysieren, wie Hofmannsthals lyrischer Stil zur Rede und Bühne fand: Wie Hofmannsthal über Goethe, Max Reinhardt und Salzburg¹¹ hinaus aus dem Erlebnis von

Mozart und Wien seine Stücke schuf. Zweifellos sind seine Libretti keine sekundären Werke. Operngeschichtlich sind sie der seltene Fall kongenialer Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Librettisten. Strauss experimentierte zunächst mit eigenen Libretti. Seine *Salome* basierte dann auf Oscar Wilde. Danach entschied sich Strauss für einen eigenen Librettisten. Hofmannsthal ergriff die Aufgabe im sicheren Bewußtsein ihrer künstlerischen Möglichkeiten. Dabei nahm er die verbreitete Geringschätzung des Librettisten in Kauf. Er wußte sich mit Strauss einig, daß Libretti nicht leichter als Theaterstücke wiegen.

Die Zusammenarbeit entstand über die *Elektra*. Strauss sah Hofmannsthals Theaterstück 1905 in Max Reinhardts »Deutschem Theater« und bat umgehend um die nachträgliche Erarbeitung eines Librettos. Mit dem *Rosenkavalier*, einem Casanova-Projekt, beginnt dann die konzeptionelle Kooperation. Hofmannsthals Briefe lassen aber keinen Zweifel daran, daß ihm der Stoff der *Ariadne* besonders am Herzen lag. Diese Oper erbat und erbettelte er sich geradezu von Strauss. Hier sah er die Chance gegeben, Dionysos als große Oper zu vergegenwärtigen. An diesem Projekt diskutierten Hofmannsthal und Strauss ihre künstlerischen Absichten und Maßstäbe aus. *Ariadne auf Naxos* wurde zu einem ersten Höhepunkt der Zusammenarbeit und zur Erfüllung aller künstlerischen Ambitionen, die Hofmannsthal mit Strauss verfolgte. *Salome* und *Elektra* waren hochexpressive, dramatische Werke. Mit dem *Rosenkavalier* führte Hofmannsthal Strauss zu einer parodistischen Wiederannäherung an Mozart. *Ariadne auf Naxos* fügte dann die ernste Vergegenwärtigung der Antike in diesen heiteren Ton ein. Das anschließende Ballett *Joseph vor Potiphar* oder *Josephslegende* experimentierte mit dem Tanz und der »Trance« als Form ekstatischen »Aufschwungs«. Hofmannsthal betrachtete das Ballett aber als »kein sehr glückliches«¹² Nebenwerk. Die *Frau ohne Schatten* sahen beide dann erneut als eine vollgültige große Oper an, die den höchsten künstlerischen Absichten entsprach.

Ariadne auf Naxos handelt von der Vergöttlichung des Geliebten durch den Liebenden. *Die Frau ohne Schatten* betrachtet die Verlebendigung durch die Liebe dann als »Menschwerdung« (284). Die »Frau ohne Schatten«, die Kaiserin, löst ihrer »Seele Knoten« und findet ihren Schatten in der erweckenden und belebenden Begegnung mit dem versteinerten Gatten. Die Oper dichtet hier gewissermaßen das Finale der *Ariadne auf Naxos* aus. *Die ägyptische Helena*, 1928 uraufgeführt, kehrt noch direkter in die Spuren der *Ariadne* zurück. Helena verkörpert gleichsam Ariadne und Zerbinetta zugleich. Menelaos will sie töten, weil zu viele »von der herrlichen Frucht« gekostet haben. Helena erinnert ihn aber an die erste »Flammennacht«, »die einmal kam, auf ewig uns zu einen«. Menelaos erkennt sie am Ende als die »Ungetreue, Ewig-Eine, Ewig-Neue!«. Hofmannsthal variiert damit nach 1916 das Ariadne-Motiv von der Verwandlung des Menschen durch die Liebe gleich mehrfach. Über *Arabella*, als Steigerung

des *Rosenkavaliers* gedacht, droht dann ein Ende der Zusammenarbeit. Als Strauss unverblümt ausspricht, daß das Libretto hinter dem *Rosenkavalier* zurückbleibt, konstatiert Hofmannsthal eine »innere Ermüdung« (675) und schlägt ein Ende der Kooperation vor. Wenige Tage vor seinem plötzlichen, tragischen Tod liefert er dennoch den Text. Insgesamt läßt sich im groben Überblick sagen, daß *Ariadne auf Naxos* in der Zusammenarbeit mit Strauss für Hofmannsthal von zentraler Bedeutung war. Ihm war die *Ariadne* besonders wichtig. Strauss schätzte dagegen den *Rosenkavalier* mehr. Er suchte über Wagner und Mozart hinaus das »Talent zur Operette« und wollte der »Offenbach des 20. Jahrhunderts« (344) werden. Auch das war Hofmannsthal zwar nicht ganz fremd; stärker noch als Strauss aber wollte Hofmannsthal die philosophische Komödie erneuern. Er wünschte eine »Wiedergeburt des antiken Gesamtkunstwerks« (442) und verknüpfte dieses Projekt in besonderer Weise mit seiner »Vision« von der *Ariadne*. Das wird nun am Briefwechsel und Stück eingehender dargestellt.

III. Das Projekt der Ariadne - anhand des Briefwechsels. – Der Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Strauss ist ein einmaliges Zeugnis der Künstlerkooperation. Alle Eitelkeiten und Eifersüchteleien sind hier ausgesprochen und doch dem gemeinsamen Anliegen untergeordnet. Eine erste Ausgabe erschien bei Lebzeiten redaktionell überarbeitet. Hofmannsthal und Strauss ärgerten sich damals immer wieder über die Aufnahme ihrer Werke. Die Veröffentlichung des Briefwechsels sollte den »Ernst unserer gemeinsamen Arbeit in Evidenz« bringen und so das »fehlende Verständnis« (538) lösen. Hofmannsthal fürchtete aber, die Publikation könne auch die »Gegnerschaft und Kälte« verstärken und eine »furchtbare Waffe in der Hand philologischer Kritik« (539) werden. Die Erstausgabe von 1926 ist deshalb auf die Jahre 1907 bis 1918 beschränkt und stark gekürzt. Hofmannsthals erster, scheiternder Kontaktversuch ist übergangen, die Arbeit an der *Elektra* ist kaum dokumentiert. Viele private und geschäftliche Äußerungen sind gestrichen, und die aufführungspraktischen Diskussionen sind deutlich gekürzt. Mit Kriegsende schließt der Briefwechsel noch vor Uraufführung der *Frau ohne Schatten*. Die Arbeit an der *Ariadne* steht deshalb im Zentrum der Erstausgabe und unterstreicht so die zentrale Bedeutung gerade dieses Projekts.

Das *Ariadne*-Vorhaben beginnt mit Hofmannsthals Entwürfen vom 31. Oktober 1910 und 20. März 1911. Die Bühnengeschichte ist verwickelt. Zunächst war eine additive Lösung geplant, die eine *Ariadne*-Oper mit einem Molière-Stoff kombinierte. Am 25. Oktober 1912 erfolgte die Stuttgarter Erstaufführung dieser Kombinationsfassung. Sie setzte sich aber auf der Bühne nicht durch. Hofmannsthal und Strauss lösten deshalb die *Ariadne*-Oper vom Molière-Stoff ab und überarbeiten beides getrennt. So gibt es heute vier verschiedene Versionen: »Bürger als Edelmänn I und II« und »*Ariadne* I und II.«¹³ Die überarbeitete

Ariadne auf Naxos (Ariadne II.) wurde am 4. Oktober 1916 in Wien uraufgeführt. Nur sie etablierte sich bleibend im Repertoire und ist hier Thema.

Die Kooperation zwischen Hofmannsthal und Strauss war keineswegs unkompliziert. Im Briefwechsel thematisieren beide ihre Differenzen deutlich bis an den Rand des offenen Streites und der Trennung. Strauss äußert sich als Pathetiker und Dramatiker wie im Drehbuch von Nietzsches Wagner-Kritik. Von Beginn an fordert er die »starke dramatische Verwicklung« (14/30) um der Wirkung aufs Publikum willen. Hofmannsthal stellt dagegen klar, »daß ich für mich dichte und nicht für Sie, mit aller Freiheit« (20 f./34). Er will sich nur auf sich »selbst verlassen und gar nicht auf die Musik; das ist auch die einzige Art, wie wir zusammen arbeiten können und sollen« (22/35). Hofmannsthal besteht auf der Selbständigkeit seiner Stücke und will den *Rosenkavalier* deshalb auch zuerst auf dem »Sprechtheater« aufgeführt wissen (24 f./40). Später fordert er wenigstens »das freie Recht des Vorabdrucks« (164/146). Hofmannsthal versteht sich als kongenialer Künstler. Er sucht die Wirkung für »vielleicht viele Dezennien auf dem Repertoire« (49/60) und will deshalb gleichermaßen »die groben und feinen Elemente des Publikums« ansprechen (50/60). Strauss bestätigt ihm: »Sie sind der geborene Librettist« (28/41). Immer wieder fordert er aber die dramatische »Steigerung« (61/66). Gelegentlich sieht er den Dichter in subordinierter Rolle. Gerne gibt er Hofmannsthal einmal das Szenarium vor. Zum *Rosenkavalier* schreibt er leicht despektierlich: »Also eine Fülle an Motiven, fehlt nur der Dichter, der das zusammenschreibt und in zierliche Worte kleidet, und das sind Sie.« (65 f./69) Als ein solcher Schreiberling sah Hofmannsthal sich nicht. Für den *Rosenkavalier* nimmt er es hin und versichert, daß ihm die Zusammenarbeit »ein großes Vergnügen« (101/94 f.) war. Für die weiteren Projekte gibt er nicht so klein bei.

Die *Frau ohne Schatten* bereits fest im Blick, schlägt er *Ariadne auf Naxos* zunächst als »30-Minuten-Oper«, Divertissement oder kleinere »Zwischenarbeit« (118/113) vor.¹⁴ Von Anfang an versichert er, es könne »etwas sehr Reizendes werden, ein neues Genre«, »ein Ganzes von Text und Musik« (118/113). Bald aber wirft er sein volles künstlerisches Selbstbewußtsein in das Projekt. In langen Briefen sucht er Strauss vom Gewicht des Stücks zu überzeugen. Oft betont er die hohen ästhetischen Standards. Bald schreibt er: »Wir haben uns immer gut verstanden, sind aber, glaub' ich, auf dem besten Weg, uns diesmal nicht zu verstehen.« (134/124) Hofmannsthal betont »die seelischen Motive«, die »etwas ganz Neues, ganz Entzückendes« (135/124) ergeben können: »eine sehr ernste Spielerei« (140/129) mit einer wahren »Vision« von der Ariadne. Ende Juni 1911 kommt es darüber zur ernststen Verstimmung. Hofmannsthal fühlt sich achtlos behandelt und zu Erklärungen genötigt. Ein flaues, gönnerhaftes Lob vom 14. Juli 1911 erbot sich geradezu. »Das muß noch mehr in die Höhe gehen«, schrieb Strauss damals, »wie der Schluß der »Elektra«, sonniger, dionysi-

scher.« (145/132) Und: »Nun ruhen Sie sich schön aus, legen Sie sich unter die Buchen und träumen Sie noch ein bißchen von Dionysos und Ariadne!« (146/132) Das empfindet Hofmannsthal als Verniedlichung und Verkleinerung seiner Vision. Am 18. Juli 1911 stellt er deshalb über die »kühlen Worte« die weitere Zusammenarbeit auf die Schneide und erklärt ausführlich »die Idee oder den Gehalt dieser kleinen Dichtung« (148/134).

Hofmannsthal erklärt, daß das Stück das Lebensproblem der »Treue« gestaltet. Er meint nicht die Treue gegenüber einem Partner, sondern die Treue der Ariadne gegenüber ihrem erotischen »Erlebnis« (149/134). Diese Treue beweist sich in der Kontinuität oder »Einheit der Seele« im »Wunder« der »Verwandlung«. Ariadne ist nicht treu, verglichen mit Zerbinetta, und Zerbinetta ist nicht untreu, verglichen mit Ariadne, sondern Ariadne repräsentiert die Innensicht des Erlebnisses gegenüber dem Handeln der Zerbinetta. Aus der Beobachterperspektive erscheint die Liebende als eine flüchtige Zerbinetta; aus der Teilnehmerperspektive des Liebenden begegnet die Liebe als Ariadne. Darauf basiert das ironische Spiel des Stücks und die Überlegenheit der wirklichen Handlung gegenüber der ersten Fassung eines Nacheinander von Tragödie und Komödie, Oper seria und buffa. Die wahre dionysische Tragödie ist ununterscheidbar beides, weil das Erlebnis der Liebe, das Thema der Ariadne, ein doppeltes Spiel der »Verwandlung« ins »Tierwerden« und in die »eigene Göttlichkeit« bringt. Ariadnes Gott ist, mit einer Formulierung Hans-Georg Gadamers, »der Gott des innersten Gefühls«. ¹⁵ *Im Erlebnis der Liebe wird Zerbinetta zur Ariadne.* Was der Beobachter als Treulosigkeit wahrnimmt, erscheint den Akteuren aus der Innensicht momentanen Erlebens als einmalige, unauslöschliche und unvergeßliche, quasi göttliche Begegnung der Liebenden. Davon handelt das Stück. Dem Publikum wird das durch die emotionale Musik und Präsenz der Bühnenhandlung verständlich.

Strauss dankt Hofmannsthal für seinen »herrlichen Brief« und entschuldigt sich für sein »Unverständnis« (152/136). Hofmannsthal erklärt grundsätzlich unter Berufung auf Richard Wagner: »Das eigentliche Poetische eines Dichtwerkes, der wirkliche Gehalt, wird zunächst niemals verstanden. Verstanden wird nur das, woran nichts zu verstehen ist. Das Höhere, das Wesentliche bleibt unerkannt, ausnahmslos.« (155/158) Er betont »das Symbolische im Gegenüberstehen der beiden Frauen« (159/140), mit Thomas Mann gesprochen: das »Geheimnis ihrer Identität«. Hofmannsthal glaubt nach diesen Erklärungen endlich verstanden zu sein und ist deshalb doppelt erbost, als Strauss für die Uraufführung nicht auf Max Reinhardt als Regisseur besteht. Am 18. Dezember 1911 schreibt er Strauss deshalb, »daß Sie ein schweres Unrecht an dem Werk und an mir begehen« (168 f./149). Mit starken Worten betont er erneut die Bedeutung des Stückes und der Inszenierung durch Reinhardt: »Es ist eine meiner persönlichsten und mir wertesten Arbeiten; als ein aus Teilen komponiertes Ganzes

gedacht, kann sie nur dort existieren, nur dort zur Entstehung kommen, wo ein höheres theatralisches Genie Teile zum Ganzen zu formen imstande ist.« (169/149) Ich weiß, schreibt Hofmannsthal weiter, »was eine Arbeit von mir wert ist, weiß, daß seit Generationen kein Dichter vom ersten Rang – den ich mir unter den Lebenden wohl zuerkennen darf – mit Freude und Hingebung für den Musiker gearbeitet hat.« (170/151) Hofmannsthal stellt die weitere Zusammenarbeit erneut in Frage und beschwört Strauss seitenlang, nur die höchsten Möglichkeiten für Ariadne gelten zu lassen. »Unmöglich ohne Reinhardt«, schreibt er. Es kommt dann zu einer Uraufführung mit Reinhardt in Stuttgart.¹⁶

»Bei Ariadne aber ist Unendliches zu leisten und zu zeigen« (185/164), meint Hofmannsthal: das unbedingte, göttliche Erleben der Liebe, die Verwandlung der Zerbinetta in Ariadne in der Begegnung mit dem »göttlichen Kind« Dionysos/Bacchus. Hofmannsthal meint das im Sinne der dionysischen Ironie, die auch die nietzscheanische Lebensphilosophie trägt. Strauss wünscht, die »genaue Erklärung des Ariadne-Problems« (204 f./188) für das breite Publikum fruchtbar zu machen.¹⁷ Hofmannsthal ärgert sich darüber erneut, hatte er doch das »höhere Verstehen« auf die Aufführung verwiesen. »Gerade wo freilich das Höhere, das Eigentliche in der Gegenüberstellung Ariadne-Zerbinetta liegt, versagt sogleich das Verständnis. Ich glaube, Ihre Musik wird, was die Figur der Ariadne betrifft, es außer allen Zweifel setzen, daß hier nichts Barockes, nichts Verschäferetes, sondern Seelenhaft-Wirkliches, Wahres zu geben vermeint war. [...] »Ariadne« ist die Sache, um derentwillen das Ganze geschaffen ist.« (207/186) Hofmannsthal betrachtet sie als Hauptfigur und betont deshalb auch die Bedeutung der Begegnung und Verwandlung durch den jugendlich unschuldigen, »gerade aus dem Ei geschlüpften Bacchus« (126). Nicht immer stellt er Zerbinettas Identität in der Verwandlung zur Ariadne heraus. Gelegentlich spricht er von einer »Antithese«, »Gegenüberstellung« und einem »Nichtverstehen« zwischen Ariadne und Zerbinetta;¹⁸ er betont aber auch »das Symbolische« zwischen beiden. Bei der Überarbeitung setzt er die Antithese von »Seele und Welt« auch in die Figur des Komponisten, die »tragisch und komisch« (235) zugleich sei. Gilt das nur für den Komponisten? In höherem Maße gilt es für Zerbinetta, die wahre Zentralfigur und Seele der Oper. Später erinnert Hofmannsthal Strauss deshalb an dessen Schwierigkeit, »das Eigentliche, Geistige« (334) gerade dieser Figur zu sehen. Strauss wehrt sich: »Über die Zerbinettafigur kann man schließlich zweierlei Meinung sein.« (335) Schwerlich! An ihrer Deutung und ihrem Verhältnis zu Ariadne entscheidet sich das Verständnis des Stücks. *Ariadne muss von Zerbinetta her begriffen werden.* Bei der Überarbeitung besteht Hofmannsthal deshalb auch darauf, sie am Ende als »irdische Gegenstimme« (339) noch zu Wort kommen zu lassen. Ihre Rolle ist auch durch die hohen technischen Anforderungen an den Koloratursopran hervorgehoben. Nur um der Spielbarkeit willen wünscht Hofmannsthal eine Vereinfachung ihrer großen Arie.

Hofmannsthal und Strauss haben die Erfahrung gemacht, daß man »alle Kritik vorwegnehmen« (190) und »vorkauen« (191) muß. Auf Wunsch von Strauss macht Hofmannsthal aus dem Schlüsselbrief vom 18. Juli 1911 deshalb eine kleine Einführung fürs Publikum; er bemerkt dazu aber gegenüber Strauss spitz: »Nun, wie gesagt, ich kommentiere mich also zum Überfluß nochmals im Almanach« (211/189). Seiner Auffassung nach soll sich das Stück aus der Aufführung von selbst verstehen. Bald muß er Strauss aber – nunmehr für die Pantomime vom ekstatisch gottsuchenden Joseph – erneut den religiösen »Aufschwung« (223/200) erklären. Immerhin macht Strauss sich über die Kritiker lustig, die Ariadne nicht als Erfüllung von Nietzsches Idee verstehen (245/249), und wünscht »ein kräftiges, weithin gehörtes Wörtlein« (246/250) in diese Richtung.

Im Gespräch über *Aridane* klären sich Hofmannsthal und Strauss ihre je eigenen Maßstäbe und die Form ihrer Zusammenarbeit. Der Ton bleibt in künstlerischen Fragen scharf. Beide formulieren ihre Ansprüche und ihre Kritik auch auf die Gefahr eines Beziehungsbruchs. Das Bühnenleben der *Ariadne auf Naxos* ist zunächst noch nicht gesichert. Hofmannsthal denkt darüber nach, ob es um des »dauernden Erfolgs|« (310/331) willen geboten sei, das Stück vorübergehend »aus dem Repertoire zu nehmen« (312/332). Als Strauss Streichungen wünscht, schickt er einen »Fluch allen Umarbeitungen« (316/338); er fürchtet, daß der geistige »Gehalt des Ganzen einem Schlußeffekt« (318/339) aufgeopfert werde. Hofmannsthal rechnet auf die Einsicht der Nachwelt. Die Überarbeitung von 1916 hält er dann aber für eine Klärung des Gehalts. Noch Jahre später schreibt er Strauss immer wieder: »Alles in allem höre ich, immer aufs Neue, dies unser gemeinsames Werk von allen aufs Liebste.« (406) »Über die Ariadne denke ich nicht so resigniert wie Sie. Ich weiß und weiß es bestimmt: sie hat nicht das Publikum von heute, aber das von morgen.« (391/410) Als der Erfolg endlich gesichert ist, schreibt er: »An diesem gemeinsamen Werk hänge ich wirklich mit ganzer Seele.« (488) »Ariadne: ist nun einmal mein Liebling unter den Kindern.« (513) Verdeutlichen wir diese Aussagen am Gang des Stücks.

IV. Der Gang des Stücks. – Ariadne hat Kreta hinter sich. Sie wurde durch Theseus vom Minotaurus oder Labyrinth ihrer Herkunft befreit und auf Naxos zurückgelassen oder verlassen. Dort erwartet sie Theseus' Rückkehr oder den Tod. Naxos ist im Stück zunächst nur eine »wüste Insel«. *Ariadne auf Naxos* heißt – 1912 wie 1916 – eine *Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel*. Der Untertitel bezeichnet Ganzes und Teil: die ganze Oper und ein Spiel im Spiel. Polysem ist auch der Titel *Ariadne auf Naxos*. Er meint die ganze Oper, die eigentlich geplante Opera seria und das wirkliche Spiel im Spiel. Den Rahmen des Vorspiels gibt das Haus des »reichsten Mannes von Wien«. Hofmannsthal und Strauss lassen es 1916 in der Gegenwart spielen. Der reichste Mann tritt selbst nicht auf. Sein Haushofmeister und seine Lakaien repräsentieren ihn.

Das Stück inszeniert einen Reigen von Kontrastpaaren: Zerbinetta–Ariadne, Harlekin–Bacchus. Dazu kommen zwei Gruppen von Musikern, die Akteure der Opera seria und der Opera buffa, ein Tanzmeister, ein Musiklehrer und der Komponist der Opera seria. Der Komponist ist der Schüler des Musiklehrers, der Tanzmeister ist ein wichtiger Regisseur des Geschehens. Die Seele der Handlung aber ist Zerbinetta, der Star der Opera buffa.

Im Haus des reichen Mannes sucht der Musiklehrer seinem Schüler mit dessen Opernerstling »Ariadne auf Naxos« Einnahmen und künstlerischen Erfolg zu verschaffen. Eingangs erfährt er durch den Haushofmeister, daß nach der heroischen Oper noch eine harlekinische Opera buffa folgen soll und dann ein Feuerwerk anschließt. Die ernste Oper wird dadurch entwertet. Was der Musiklehrer als »ernstes, bedeutendes Werk« versteht, bezeichnet der Haushofmeister als ein bezahltes »Spektakel« unter anderen. Die Kunst dient im Haus des reichen Mannes der Unterhaltung. Diesen Doppelsinn: Kunst oder Unterhaltung, inszeniert die Oper auch als Sinn der Liebe: Affäre oder einmaliges, unauslöschliches Erlebnis? Was der Haushofmeister dem Musiklehrer erklärt, seine Unterhaltungsaufgabe, demonstriert ein Lakai dem Komponisten: Die Künstler sind auch nur Lakaien mit flüchtigem Engagement. Der Komponist meint: »Wer in meiner Oper singt, ist für mich jederzeit zu sprechen!« Darüber lacht der Lakai nur. Die große Oper droht also im Spektakel kläglich unterzugehen.

Doch der junge Komponist zeigt sich als echter Künstler. Er verarbeitet die Störungen umgehend in Dichtung. Als echter Künstler »gewahrt« er auch bald die »entzückende« Zerbinetta. Er protestiert zwar, daß seine ernste Oper ein »lustiges Nachspiel« erhalten soll, die das »Geheimnis des Lebens« zur »Affenkomödie« herabwürdigt. Sogleich fällt ihm dazu aber ein Liedchen ein. Über die Programmänderung ist eigentlich nur die »Primadonna«, die Darstellerin der Ariadne, empört: »Uns mit dieser Sorte von Leuten in einen Topf! Weiß man hier nicht, wer ich bin?« Der Musiklehrer beruhigt sie: »Ariadne ist das Ereignis des Abends«, der Tanzmeister dagegen versichert Zerbinetta, die Hauptattraktion zu sein.

Schon soll die Oper beginnen, als der Haushofmeister allen Akteuren »eine plötzliche Anordnung« des Herrn ausrichtet. Sie lautet: »Die Tanzmaskerade wird weder als Nachspiel noch als Vorspiel aufgeführt, sondern mit dem Trauerstück gleichzeitig.« Der Musiklehrer und die Primadonna sind schockiert. Nur Zerbinetta bemerkt sofort: »Da muß ich mich ja beeilen.« Auch der Komponist meint »für sich, leise«: »Eine innere Stimme hat mir von der Wiege an etwas Derartiges vorausgesagt.« Als echter Künstler ahnt er die Verwandtschaft von Opera seria und buffa. Der Tanzmeister betrachtet die Änderung bald als Chance und sucht den Musiklehrer und den Komponisten zum Einlenken zu bewegen: »Ich weiß wirklich nicht,« meint er, »warum Sie beide einem so vernünfti-

gen Vorschlag solch übertriebene Schwierigkeiten entgegensetzen!« Er hält die improvisatorische Durchheiterung der Oper für einen Gewinn und rechnet auf das Geschick der Zerbinetta: »Sie ist eine Meisterin im Improvisieren«. Schnell streicht der Musiklehrer ein paar Arien. Zerbinetta erklärt dem Komponisten die neue Lösung: Ariadne wartet nicht auf den Tod, sondern nur auf eine neue Liebe. Bacchus ist nichts als ein Liebhaber. So erklärt sie das Stück auch den anderen Darstellern: »Das Stück geht so: eine Prinzessin ist von ihrem Bräutigam sitzen gelassen, und ihr nächster Verehrer ist vorerst noch nicht angekommen.« Der Komponist begreift sogleich: Sie »stürzt sich in das Geheimnis der Verwandlung – wird neu geboren – entsteht wieder in seinen Armen! – Daran wird er zum Gott. Worüber in der Welt könnte eins zum Gott werden als über dieses Erlebnis?« »Courage!«, bemerkt Zerbinetta: »Jetzt kommt Vernunft in die Verstiegenheit!«

Das wesentliche Ziel der Improvisation wird also durch Zerbinetta und den Komponisten schnell festgelegt. Auch der Komponist ergreift sogleich die produktiven Möglichkeiten der Situation. »Süßes, unbegreifliches Mädchen!«, bemerkt er deshalb auch gegenüber Zerbinetta: »Du bist wie ich – das Irdische unvorhanden deiner Seele.« Nur die Primadonna empört sich über die »Kreatur« auf der Bühne und besteht auf ihrem »Abstand«. Der Komponist begreift: »Ich sehe jetzt alles mit anderen Augen! Die Tiefen des Daseins sind unermesslich!«; »Musik ist die heilige Kunst. Damit kann das Spiel im Spiel beginnen.

Es beginnt mit der Klage der Ariadne über ihre Einsamkeit oder Verlassenheit. Zerbinetta und ihre Truppe versuchen sie zu necken: »Leben musst du, liebes Leben, / Leben noch dies eine Mal!«, singt der Harlekin. Ariadne erwartet Hermes, der sie ins Totenreich bringen soll. Zerbinetta beschwichtigt und beruhigt: »Wer ist die Frau, die es nicht durchlitten hätte? Verlassen? In Verzweiflung! ausgesetzt! / Ach, solcher wüsten Inseln sind unzählige / Auch mitten unter Menschen, – ich selber / Ich habe ihrer mehrere bewohnt – / Und habe nicht gelernt, die Männer zu verfluchen! I. . .] Als ein Gott kam jeder gegangen, / Jeder wandelte mich um«. Zerbinetta und ihre Gesellen suchen Ariadne lange vergebens zu erweichen. Sie beklagen, daß »ein Herz so gar sich selber, / gar sich selber nicht versteht« und den Verlust eines Liebhabers mit dem Tod verwechselt. Nach einem Zwischenspiel des Orchesters tritt Bacchus statt Hermes »geheimnisvoll« als »reizender Knabe«, »junger Gott« und »göttliches Kind« auf die Bühne und ruft Ariadne in ihrer Höhle als seine Geliebte »Circe« an. Ariadne versteht ihn als »Todesboten«: »Du bist der Herr über ein dunkles Schiff, / Das fährt den dunklen Pfad«, singt sie und sinkt in seine Arme. Bacchus singt: »Dann sterben eher die ewigen Sterne, / Als daß du stürbest aus meinen Armen! I. . .] Ich sag dir, nun hebt sich erst das Leben an / Für dich und mich!« Ariadne und Bacchus erkennen einander als »Zauberer« und »Zauberin«. Die Höhle wird zum »Altar«, die Liebe erscheint als »Sinn des Gottes«. Zerbinetta tritt am Ende

aus den Kulissen und singt wieder: »Kommt der neue Gott gegangen, / Hingegeben sind wir stumm!« Bacchus stimmt ein: »Und eher sterben die ewigen Sterne, / Eh' denn du stürbest aus meinen Armen!« Ein Baldachin schließt sich diskret über der Liebeshöhle.

Für Hofmannsthals »Vision« ist das Verhältnis von Ariadne und Zerbinetta zentral. Zerbinetta weiß sich im Stück mit Ariadne verwandt. Sie weiß: Das Erlebnis der Liebe ist jedesmal einmalig, unwiederbringlich und unvergänglich. Es ist aber auch flüchtig. Wer das erfahren hat, stellt sich der Liebe wie Zerbinetta und verwandelt sich mit jedem Liebeserlebnis neu in Ariadne oder Bacchus. Wer sich dagegen, einmal verlassen, auf die einsame Insel flüchtet, macht sich so lächerlich wie der Liebende, der seiner Mitwelt gegenüber auf der Einmaligkeit seines Erlebnisses besteht und seine egozentrische Liebe als eine göttliche Gnade oder ein privilegiertes Geschehen mißversteht, das auch die Mitwelt vergöttern oder schonen müßte. Zerbinetta versteht das alles. Sie kennt sich als Ariadne und nimmt deshalb auch Rücksicht auf deren einfältige Egozentrik. Die Primadonna aber begreift die Figur der Ariadne nicht als das transitorische »Erlebnis« der Liebe. Sie besteht auf ihrer Rolle und weiß nicht um den metaphorischen Sinn ihrer Begegnung mit dem Tod. Zerbinetta versteht Ariadne; die Darstellerin der Ariadne aber versteht Zerbinetta nicht und damit auch nicht ihre Rolle oder Seele der Handlung.

Im Stück ist das Wissen um die Identität der Gestalten gewissermaßen auf das Verhältnis des Komponisten zur Zerbinetta verschoben. Er vertraut auf Zerbinetta als »Geheimnis der Verwandlung« und schickt sich deshalb auch in deren »Rettung« der Aufführung. Als Künstler ist er durch diese Einsicht in Zerbinettas Rolle dem Musiklehrer und dem Tanzmeister überlegen, die sich beide als erfahrene Bühnenleute nur pragmatisch in die veränderte Situation schicken. Erst Zerbinetta gibt der Überarbeitung ihren wahren Sinn. Das Problem jeder Operninszenierung ist es deshalb, sie gegenüber der Ariadne-Primadonna nicht in den Hintergrund zu drängen, sondern das »Geheimnis der Identität« der Verführerin mit der Liebenden und der ernsten mit der komischen Oper zu wahren. Hofmannsthal bestand deshalb gegenüber Strauss auch auf der »irdischen Gegenstimme« der Zerbinetta. Das Pathos der Oper sollte am Ende heiter bleiben. Auch dieses Happy End ist freilich nur transitorisch. Ariadne wird auch von Bacchus verlassen werden und muß als Zerbinetta nicht zweifeln; sie wird weiter im Reigen und Spiel der Liebe bleiben. Eine Liebe ist nicht der Tod. Die Menschen überleben auch die Liebe.

V. Blick voraus auf Woody Allen. – Der Ariadne-Mythos hat viele Bearbeitungen erfahren. Tizian, Tintoretto und viele andere haben ihn gemalt; Monteverdi, Händel und jüngst Rihm komponierten Opern. Das ironische Spiel um die Liebe als Tragödie und Farce wurde immer wieder Thema. Eine nette Variation

auf Salzburg, Mozart und Hofmannsthal ist Erich Kästners märchenopernhafter Roman *Der kleine Grenzverkehr*.¹⁹ Eine andere Variation findet sich bei Woody Allen. Der große Filmregisseur ist ein moderner Aristophanes.²⁰ Sein Werk ist spätestens seit *Stardust Memories* (1980) auch eine der bedeutendsten Kunst- und Künstlerreflexionen der Gegenwart. Virtuos inszenierte Allen in vielen Filmen das Spiel im Spiel: so in *A Midsummernight's Sex-Comedy* (1982), in *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Celebrity* (1998) oder *The Curse of the Jade Scorpion* (2001). Das ironische Spiel um die Fiktionen der Liebe ist für fast jeden seiner Filme konzeptionell wichtig. Viele literarische und filmgeschichtliche Motive und Vorhaben gehen hier in sein Werk ein. Allen ist bekanntlich auch Jazzmusiker, Klarinettist. Mozart ist in seinen Filmen ständig präsent. Wagner ist Allen durch den Holocaust verschattet. Wenn er Wagner höre, läßt er einmal eine Figur sagen, bekomme er Lust, »in Polen einzumarschieren«. Eine besonderer Reflex der Ariadne ist vielleicht der Film *Bullets over Broadway* von 1994.

Zum Plot: Für die Aufführung seines ersten Broadway-Stücks muß der untalentierte Autor David Shayne eine Mafiabraub, Olive, in einer Nebenrolle akzeptieren. Das Revuegirl wird von dem Berufskiller und Bodyguard Cheech bewacht. Cheech übernimmt für den unfähigen Shayne bald die heimliche Überarbeitung des Stücks und macht aus der Anfängerübung im Verlauf der Proben ein Meisterwerk. Das überträgt sich auf die Truppe, die vom Stück zunehmend begeistert und berauscht ist. Der alternde Star Helen Sinclair verliebt sich darüber in den vermeintlichen Autor Shayne, der ihr noch einmal eine große Rolle und einen großen Erfolg schenkt. Das künstlerische Gelingen verwandelt sie in eine Liebende. Der Bodyguard aber wird über das Stück zum Künstler. Mit seinem Talent entdeckt er sein künstlerisches Gewissen. Am Ende ist ihm sein Stück wichtiger als sein Leben. Er erschießt die Mafiabraub, weil sie als schlechte Schauspielerin die Aufführung ruiniert. Die Mafiagang bricht rächend ins Theater ein und erledigt Cheech während der Premiere. Im Sterben noch verbessert Cheech mit seinen letzten Worten den Schluß des Stücks.

Helen Sinclair gibt im Film gewissermaßen Zerbinetta und Ariadne zugleich. Sie ergreift die Initiative, um das Stück zu verbessern, und verliebt sich dafür in den Autor. Shayne ist zunächst in der Rolle von Hofmannsthals Komponisten. Während der Opernkomponist sich aber bald als wahrer Künstler entpuppt, sucht Shayne eigentlich nur den Erfolg, resigniert und überläßt Cheech die künstlerische Arbeit. Der Bodyguard und Killer wird über die Arbeit am Stück zum Künstler. Auch hier sorgt der Tod für tragischen Ernst. Ariadne erwartet einsam und verlassen den Tod. Ihre Einsamkeit ist der Tod. Das Broadway-Stück steht insgesamt unter Todesdrohung. Ein Schauspieler riskiert hier durch seine Affäre mit Olive unwissend sein Leben. Der Killer Cheech, der mit dem Tod lebt, wird am Ende erschossen. Die künstlerische Arbeit erweckt die Schauspieltruppe auch erotisch. Cheech geht für sein Stück buchstäblich über

Leichen. Erst durch die Kunst wird die menschliche Begegnung im Stück zum erotischen Erlebnis. Die Inszenierung begeistert zur Liebe. Erst als »Zeugung im Schönen« (Platon) ist die Beziehung erotisch. Ariadne verliebt sich in einen »schönen« Knaben. Auch die Oper *Ariadne auf Naxos* berührt das Publikum, erinnert an die Liebe und entflammt für das Geschehen. Auch hier ist die Kunst selbstreferentiell und reflektiert auf ihre Wirkung. *Bullets over Broadway* ist keine Ariadne-Oper. Mit Hofmannsthals Stück verbindet den Film aber die Dialektik von Kunst und Leben, das kammertheatralische Spiel im Spiel, die erotische Spannung der Akteure in der Erfahrung der Kunst, die ironische Erörterung des künstlerischen Gewissens, der Triumph der Komödie über die Tragödie. Auch heute noch werden philosophische Komödien geschrieben.

Ariadnes Themen liegen nun einigermaßen parat: die Fragen nach den mythischen Identifikationen der Liebe und ihrer Bedeutung für die personale Identität, nach dem Verhältnis von Wort und Ton, Dichtung und Musik, nach dem Ziel des erotischen Strebens und andere mehr. Vor allem aber sollte hier gezeigt werden, daß die dionysische Auffassung der Ariadne als Spiel der »Verwandlung« über Nietzsche hinaus in die ironische, enharmonische Verwechslung von Tragödie und Komödie getrieben werden kann. Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* ist vielleicht sogar eine reichere Verkörperung der dionysischen Botschaft als Nietzsches klagende Ariadne. Sie basiert auf einem einfachen, im Alltag bis zur Phrase verschlissenen Satz: Die Geliebte ist dem Liebenden ein Gott. Liebe vergöttert, idolisiert. Das flüchtige Erlebnis bleibt zwar lebensgeschichtlich bedeutsam. Die Mitwelt sieht aber nur das immergleiche Gebaren der Liebenden. Die Liebenden erscheinen ihr oft einfältig und närrisch. Im Alltag wird die Liebe leicht zur Komödie und Farce. Diesen Gedanken bringt Hofmannsthal mit und gegen Nietzsche auf die Bühne. Er nimmt Nietzsches »dionysischer« Philosophie dadurch manches hohle Pathos und manche Verstiegenheit; er ignoriert vielleicht ihre metaphysische Bedeutung, eröffnet aber durch die psychologische Klärung hindurch wieder die Chance für eine genaue philosophische Erörterung des Problems der personalen Identität, das mit den Fiktionen der Liebe zwischen die Menschen kommt. Wen liebt man, wenn man liebt? Verflissene Lieben, familiäre Urszenen oder mythische Fiktionen? Mozart ist vielleicht »tiefer« als Wagner. Nietzsche hätte kaum widersprechen können, wenn man sagte: Die wahre Tragödie ist eine Komödie. Dionysos ist ziemlich komisch.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München 1966, Bd. III, S. 1350; Nietzsche wird ansonsten hier zitiert nach der *Kritischen Studienausgabe (KSA)* und der *Kritischen Briefausgabe (KSB)*.

- 2 Dazu vgl. Dieter Borchmeyer: *Nietzsche, Cosima, Wagner. Portrait einer Freundschaft*, Frankfurt/Main 2008.
- 3 Zitiert nach ebd., S. 13.
- 4 Uraufführung 2001 in der Kölner Philharmonie mit dem Münchener Kammerorchester unter Christoph Poppen mit Juliane Banse als Sopran der Ariadne.
- 5 Dazu vgl. Christoph König: *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen 2001.
- 6 Dazu etwa Hofmannsthals Essays *Komödie und Festspiele in Salzburg*, in: Hofmannsthal: *Ausgewählte Werke*, Bd. II, Frankfurt/Main 1961.
- 7 Nachweise im kritischen Kommentar von Manfred Hoppe, in: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*, Bd. 24: *Operndichtungen 2*, Frankfurt/Main 1985; vgl. schon Walter Jens: *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen 1955.
- 8 Franz Blei: *Scaramuccia auf Naxos. Eine heitere Oper (1909)*, in: Blei: *Vermischte Schriften*, Bd. IV, München 1911.
- 9 Zu Hofmannsthals Adaption von Wagner und Nietzsche schon Dieter Borchmeyer: *Der Mythos als Oper. Hofmannsthal und Richard Strauss*, in: *Hofmannsthal-Forschungen*, Bd. VII (1983); zur Nietzsche-Rezeption prägnant vgl. H. Jürgen Meyer-Wendt: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg 1973.
- 10 Weil auch die redaktionelle Bearbeitung des Briefwechsels in der Erstausgabe interessant ist, wird hier, wo möglich, nach zwei Ausgaben zitiert (. . .). Die erste Seitenangabe bezieht sich dann auf die Erstausgabe: *Richard Strauss. Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*, Berlin 1926; ansonsten: *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*, im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh, 4., erw. Aufl., Zürich 1964 (EA 1952); *Ariadne auf Naxos* wird hier zitiert nach der Fassung von 1916, die Hofmannsthal in seine *Gesammelten Werke* aufnahm: *Gesammelte Werke. Erste Reihe in drei Bänden*, Bd. I, Berlin 1924, S. 295–351; aus der Literatur beziehe ich mich besonders auf Donald G. Daviau, George J. Buelow: *The »Ariadne auf Naxos« of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*, Chapel Hill 1975.
- 11 Hofmannsthal: *Festspiele in Salzburg*. – Vgl. auch Thomas Mann: *Versuch über das Theater*, in: Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Bd. X, Frankfurt/Main 1974, sowie ebd.: *Rede über das Theater. Zur Eröffnung der Heidelberger Festspiele 1929; In Memoriam Hugo von Hofmannsthal; Gedenkrede auf Max Reinhardt*.
- 12 *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*, S. 296. – Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich hierauf (s. dazu oben Anm. 10).
- 13 Dazu vgl. Walter Panofsky: *Richard Strauss. Partitur des Lebens*, München 1965, S. 178 ff.; Matthias Boyden: *Richard Strauss. Die Biographie*, München 1999, S. 368 ff.
- 14 Erstveröffentlichung: Hugo von Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge zu spielen nach dem »Bürger als Edelmann« von Moliere*, Berlin 1912.
- 15 Formulierung für Kleists *Amphitryon* bei Hans-Georg Gadamer: *Der Gott des innersten Gefühls (1961)*, in: Gadamer: *Ästhetik und Poetik II (= Gesammelte Werke*, Bd. IX, Tübingen 1993, S. 168: »Indem sie [Alkmene] nicht mehr zwischen dem Gatten und dem Geliebten unterscheidet, gibt sie beiden, dem Gatten und dem Gott, ihr Sein. Der Gott ist der Gott des innersten Gefühls.«
- 16 Dazu vgl. Joachim Seng: *Hugo von Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos« und Stuttgart*, Marbach 2005.
- 17 Der Text unterscheidet sich vom Brief. Hofmannsthal hat wiederholt in kleineren Artikeln von der Zusammenarbeit mit Strauss berichtet. So schrieb er einen kleinen Bericht über die ersten Ideen zum *Rosenkavalier*, berichtete von der Entstehung

der *Frau ohne Schatten* und erzählte ausführlicher von einem Gespräch mit Strauss über den Plan der »ägyptischen Helena« (*Ausgewählte Werke*, Bd. II, S. 621 f., 748-751, 756-770).

- 18 Das nehmen Daviau/Buelow (*The »Ariadne auf Naxos« of Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*) in ihrem genauen Kommentar wortwörtlich. Sie sprechen von Parodie (S. 111, 140), Ironie, Zynismus und Realismus im Verhältnis von Zerbinetta zu Ariadne. Es vereinfacht aber schon, wenn sie schreiben: »In Zerbinetta's view, the question is whether Ariadne will finally learn to express herself in Zerbinetta's terms.« (S. 140) Gänzlich falsch ist es, von »extreme and complete« difference (S. 153) zu sprechen und Zerbinetta eine »limited perspective« (S. 150) zu attestieren. Sie schreiben: »Zerbinetta by no means comprehends the nature of the miracle she beholds in the love of Ariadne and Bacchus« (S. 151). Schon das Gespräch zwischen Zerbinetta und dem Komponisten widerlegt das aber. Zerbinetta formuliert auch ihr Verständnis für Ariadnes Vergötterung der Liebe deutlich (»Als ein Gott kam jeder gegangen, / Jeder wandelte mich um.«). Besteht man auf den Gegensätzen zwischen den Figuren, so bleiben die zentrale Idee der »Verwandlung« und die ironische Anlage der Komödie insgesamt unverstanden. Falsch ist es hier von »ambivalence« (S. 141) zu sprechen. Zerbinetta verhält sich nicht ambivalent. Sie weiß um die Ambiguität oder Zweideutigkeit des Lebens und der Liebe aus der Beobachter- und der Teilnehmerperspektive. Zerbinetta ist eine lebenskluge, erfahrene Frau. Sie nimmt jede Liebesbegegnung zwar als unvergessliches, Menschen verwandelndes Erlebnis ernst, weiß aber auch um die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit der Liebe und betrachtet sie deshalb gegenüber den Liebenden ironisch als Affäre. Dieses ironische Verhältnis von Zerbinetta zu Ariadne trägt das Stück. An diesem Verständnis entscheidet sich das Stück. Hofmannsthal suchte das Strauss klarzumachen. Daviau/Buelow schreiben: »Strauss and Hofmannsthal differed radically on the interpretation of Zerbinetta.« (S. 150) Wenn diese Formulierung auch etwas übertrieben ist, ziehen Daviau/Buelow für Hofmannsthals Anlage der Figur doch die falsche Konsequenz.
- 19 1938 zuerst in der Schweiz unter dem Titel *Georg und die Zwischenfälle* erschienen.
- 20 Das zeigte Vittorio Hösle: *Woody Allen. Versuch über das Komische*, München 2001.