



Uri Ganani

Konvention und Emanzipation

*Weibliche Stimmen
in der Opernwelt
von Richard Strauss und
Hugo von Hofmannsthal*

Wallstein

Uri Ganani
Konvention und Emanzipation

Schriftenreihe des Minerva Instituts für deutsche Geschichte
der Universität Tel Aviv

HERAUSGEGEBEN VON GALILI SHAHAR

Band 33



Minerva Institut
für deutsche Geschichte
Universität Tel Aviv

Uri Ganani

Konvention und Emanzipation

*Weibliche Stimmen in der Opernwelt
von Richard Strauss und
Hugo von Hofmannsthal*

Aus dem Hebräischen übersetzt
von Markus Lemke



WALLSTEIN VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2018
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Abbildung: Erté, *Theaterloge*

© Sevenarts Ltd. All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2018
ISBN (Print) 978-3-8353-1851-9
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4124-1

Inhalt

Einführung	7
Frauenstimmen in der Opernwelt Richard Strauss’ und Hugo von Hofmannsthals	7
Der Hintergrund: Das Porträt eines apolitischen Komponisten	9
Unpolitisches und der Diskurs der Innerlichkeit	15
Vom Apolitischen zum Ahistorischen	19
Die Veränderungen der weiblichen Stimme in den Opern von Strauss und Hofmannsthal und die Herausbildung des Lyrischen	22
Die Erneuerung eines Diskurses der Subjektivität in der postwagnerianischen lyrischen Oper	24
Aufbau der Studie	31
Die lyrische Neubesinnung in der Oper <i>Der Rosenkavalier</i>	39
<i>Der Rosenkavalier</i> und der Beginn des lyrischen »Problems«	41
Die utopische Dimension der lyrischen Oper: der alternative Blick eines Zeitgenossen	46
<i>Der Rosenkavalier</i> als erstes lyrisches Manifest	49
Otonie Gräfin Degenfelds Lesart des <i>Rosenkavaliers</i>	61
Die Sängerin als Interpretin: Lotte Lehmann	68
Die Stimme der Marschallin – die Version der Sängerin	75
Coda	82
Das domestizierte Musikdrama: <i>Ariadne auf Naxos</i> und die Konstituierung des neuen lyrischen Mythos	85
Wagners Zäsur	89
Von <i>Elektra</i> zu <i>Ariadne</i>	96
Der Handlungsrahmen der Ariadne und der Zerbinetta: über den Ausbruch aus dem Kreis der Elegie	99

Die Figur des »Komponisten« und die Erweiterung des Operndiskurses	110
 Die Oper <i>Die ägyptische Helena</i> und die Metamorphose der lyrisch-heroischen Stimme in den zwanziger Jahren . .	121
Teil 1: <i>Die ägyptische Helena</i> und die Dekonstruktion der mythischen Totalität	126
Die Profanierung im Verhältnis zwischen Helena und Aithra . .	132
Die erneute Domestikation der weiblichen Stimme in der Nachkriegszeit	140
Teil 2: Von der Oper zum Drama des Leibs	149
Mythos der Stimme vs. Mythos des Theaters	154
 Der späte Lyrismus in der Oper <i>Arabella</i>	163
Individualismus in der Oper <i>Arabella</i>	167
Die versuchte Befreiung des Einzelnen aus dem musikalischen Übermaß	172
Die Rückkehr des Verdrängten: <i>Arabella</i> auf den Spuren Wagners	176
Der späte Lyrismus aus performativer Perspektive	190
 Epilog	195
Frauenstimmen in der monologischen Welt des Richard Strauss, 1933-1942	195
Über den Zusammenbruch des Operndialogs im totalitären Zeitalter	200
Eine »instrumentalistische Oper«: Über den Verlust der stimmlichen Subjektivität in den Opern <i>Daphne</i> und <i>Capriccio</i>	205
 Dank	213
Bibliographie	215

Einführung

Frauenstimmen in der Opernwelt Richard Strauss’ und Hugo von Hofmannsthal

»Wenn wirklich die Griechen die Weiber nicht ins Schauspiel gelassen haben; so thaten sie demnach recht daran; wenigstens wird man in ihren Theatern doch etwas haben hören können. Für unsre Zeit würde es passend sein, dem taceat mulier in ecclesia ein taceat mulier in teatro hinzuzufügen oder zu substituiren, und solches mit großen Lettern etwa auf den Theatervorhang zu setzen.«¹

Schopenhauer, Über die Weiber, 1851

»Sie müssen mich, ich muß Sie führen, vielleicht kommen wir noch mitsammen in eine ganz neue und bizarre Gegend.«²

Hofmannsthal an Strauss, Brief vom 30.5.1916

Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir.

Elektra in Hofmannsthal's gleichnamiger Oper, 1909

In der vorliegenden Studie möchte ich die Geschichte der deutschen lyrischen Oper zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Raum des politischen Widerstands neu deuten. Als Fallbeispiel soll mir dabei das gemeinsame Opernprojekt des Komponisten Richard Strauss (1864-1949) und des Dichters Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) dienen. Die Zusammenarbeit zwischen beiden brachte insgesamt sechs Opern hervor, deren Aufführungen ein großes Echo und zum Teil begeisterten Zuspruch von Seiten des Publikums erfuhr. So war zum Beispiel die Oper *Der Rosenkavalier*, die am 26. Januar 1911 in Dresden Premiere feierte, aus dem Stand ein Sensationserfolg. Sie wurde im Jahr ihrer Premiere allein in Dresden fünfzig Mal vor ausverkauftem Haus aufgeführt, darüber hinaus in vielen anderen Städten

1 Arthur Schopenhauer, »Über die Weiber«, in: Parerga und Paralipomena, Leipzig 1874, S. 655.

2 Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, hg. von Willi Schuh, Zürich 1978, S. 342-343.

in ganz Europa. Die Nachfrage war so groß, dass z. B. Opernliebhaber aus Berlin in Sonderzügen zum Opernhaus in Dresden anreisten.³

Doch handelt es sich nicht nur um in ihrer Zeit gefeierte Werke, diese Opern sind auch vieldimensionale historische Textsammlungen, die neben der Musik auch einen literarischen Text aufweisen (Libretto), denen eine dramatisch-performative Dimension innewohnt und die in einem sich verändernden soziopolitischen und soziokulturellen Kontext verstanden werden wollen. Die historischen Figuren, die an der Schaffung dieser Opernwerke beteiligt waren, beschritten eigene Wege, um sich den Herausforderungen ihrer Zeit zu stellen, Herausforderungen, von denen ich zweien besonderes Augenmerk zu schenken gedenke. Zum einen ist dies die beständige Präsenz musikalischer und politischer Mythen aus der Zeit der deutschen Romantik in der mitteleuropäischen Kultur; Mythen, zu deren wichtigsten Urhebern der Komponist Richard Wagner (1813-1888) zählte. Zum anderen war es das Aufkommen einer atonalen musikalischen Moderne, und beide Herausforderungen standen in einem gewissen Zusammenhang. Dieser Modernismus, eng verknüpft mit dem Namen Arnold Schoenbergs (1874-1951) und dem der übrigen Mitglieder der »2. Wiener Schule« – darunter Alban Berg (1885-1935) und Anton Webern (1883-1945) – zielte ab dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf eine ästhetische, antilyrische und dissonante Fragmentierung. Die Opern von Strauss und Hofmannsthal versuchten diesen beiden Herausforderungen gleichermaßen durch die schrittweise Ausformung einer alternativen ästhetischen Auffassung zu begegnen, hergeleitet aus einer lyrischen Weltansicht, die ich hier als »Lyrismus« bezeichnen werde.⁴

3 Zu Einzelheiten über die Premiere von *Der Rosenkavalier* siehe: Tim Ashley, Richard Strauss, London 1996, S. 96.

4 Nach meinem Verständnis erfüllt die ästhetisch-lyrische Anschauung nicht die Grundvoraussetzungen einer geordneten Ideologie. Eine Ideologie wird, ungeachtet der Tatsache, dass es sich um einen mehrdeutigen Begriff handelt, in der theoretischen Literatur zu meist mit einem »verblendeten« Bewusstsein und Prozessen der Mystifizierung identifiziert. Auch wenn die lyrischen Opern tatsächlich ein Konstrukt politischer Ideen zum Ausdruck bringen, welche den modernen Kampf des Bürgertums um Freiheit und insbesondere den Kampf des Individuums um Autonomie berühren, und eine Legitimierung dieser Ideen einfordern, so fällt es dennoch schwer, eine kohärente Einheitlichkeit darin festzustellen. Der »Lyrismus« ist mithin, ungeachtet der ihm innewohnenden ideologischen Dimension, auf die ich im Verlaufe meiner Studie noch näher eingehen werde, kein offizielles »Manifest«. Im steten Wandel befindliche historische Kontexte, einander ausschließende Absichten und Behauptungen sind ihm zweifelsohne eigen. Eine genaue Betrachtung der Umstände, unter denen die untersuchten Opern entstanden, sowie des Prozesses ihrer Formgebung und der Deutung, die sie erfuhren, wird helfen, die Komplexität dieses Sachverhalts näher zu veranschaulichen. Zu einer weiteren Diskussion des Verhältnisses zwischen Ästhetischem und Ideologischem siehe zum Beispiel: Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford 1990, S. 4.

Diese Haltung – die auch eine dezidiert politische Sicht auf die Geschichte der Oper beinhaltete – war bestrebt, der weiblichen Stimme im deutschsprachigen Musikraum eine größere Bedeutung zu verleihen. Über die gesamte Dauer ihres gemeinsamen Schaffens waren Strauss und Hofmannsthal von dem Wunsch geleitet, der weiblichen Stimme in der Oper wieder zu jener Stellung zu verhelfen, die sie vor der Ära Wagners innegehabt hatte. Zu diesem Zweck galt es, die lyrische Stimme als eine postheroische und antinationale neu zu gestalten, und dies unter Anerkennung einer »kreativen« Stellung von Frauen in der Oper. Diese Vorstellung wurzelte in dem antiken lyrischen Mythos von der singenden, sich selbst auf einem Instrument – der Lyra oder Leier – begleitenden Figur, die sich auf diese Weise einen ganzen musikalischen Kosmos zu erschaffen in der Lage ist, oder – in politischen Terminologien gesprochen – autonom und sich selbst genügend auftritt.⁵

Die weibliche Stimme – sowohl in ihrer Verkörperung als Text und Klang als auch in ihrer Realisation auf der Bühne durch singende Darstellerinnen – war es, die das in der lyrischen Haltung verborgene Widerstandspotential repräsentierte. Und in dem Moment, in dem die jeweilige Oper im Akt der Aufführung den Sängerinnen anvertraut und gleichzeitig der Auslegung von Leserinnen und Zuschauerinnen zugänglich gemacht wurde, wurden diese Frauen zu unabhängigen Sachwalterinnen jener alternativen ästhetischen Haltung. Mit anderen Worten, die Ausführenden legten die fraglichen Opern auf unterschiedliche Weise aus, mitunter auch unter deutlicher Abweichung zu den Absichten ihrer offiziellen Urheber. Die vorliegende Studie möchte also erstmalig den Zielen dieser lyrischen Haltung in ihrer Verortung auf dem Feld des Modernismus in der Oper nachgehen, und dabei sowohl ihre Erfolge als auch ihre inhärenten Spannungen herausarbeiten.

Der Hintergrund: Das Porträt eines apolitischen Komponisten

Unter eingehender Betrachtung des lyrischen Konzepts möchte ich in meiner Arbeit die gängige Deutungsgeschichte der gemeinsamen Opern von Strauss und Hofmannsthal herausfordern. Denn sowohl die Geschichts- als

5 Zu einer umfassenden Analyse des lyrischen Mythos in der antiken griechischen Kultur siehe: Gregory Nagy, »Lyric and Greek Myth«, in: *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, hg. von R. D. Woodard, Cambridge 2007, S. 19–51. Dabei sei angemerkt, dass meine Verwendung des Begriffs auf seiner häufigen Verwendung im ästhetischen Diskurs von Strauss und Hofmannsthal selbst basiert, und zwar im Zusammenhang mit der modernen Oper, mit der wir es hier zu tun haben. Eine Präsenz, auf deren politisches Potential ich hinweisen möchte.

auch die Musikwissenschaften haben in der Vergangenheit und bis in die Gegenwart hinein zu Unrecht stets die apolitische, unterhaltende und eskapistische Dimension dieser Opern herausgearbeitet. Ein kurzer historischer Abriss zur Geschichte dieses Opernprojektes soll die Richard Strauss allgemein zugeschriebene apolitische Weltanschauung genauer beleuchten.

Seine ersten Erfolge als Opernkomponist feierte Strauss mit den Opern *Salome* (1905) und *Elektra* (1909), eben jenem Werk, mit dem die Zusammenarbeit zwischen ihm und Hofmannsthal begann. Diese Opern wurden von der zeitgenössischen Kritik als avantgardistische Werke voller Gewalt und überbordender Sexualität aufgefasst und sorgten bei Behörden, musikalischem Establishment und beim Publikum gleichermaßen für einen Skandal. Aus ästhetischer Sicht waren sie in einer dramatischen Welt angesiedelt, die explizit dekadent und expressionistisch angelegt war. Gleichzeitig verwendeten sie die damals progressiven musikalischen Tendenzen, so etwa die Kompositionstechniken, die von der traditionellen, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ausgebildeten Tonalität abwichen, darunter die Polytonalität, eine wagemutige Chromatik in der Oper *Elektra* und sogar ein begrenzter Rückgriff auf Dissonanzen. Ja, beide Opernwerke wurden mitunter dazu herangezogen, diese neuen, »bilderstürmerischen« Ansätze zu formulieren. Doch mit Ende dieses kurzen Intermezzos, das mit der Oper *Der Rosenkavalier* (1911) begonnen hatte, erschienen die Werke Strauss' und Hofmannsthal's (und nach dem Tod des Letztgenannten die von Strauss allein) in den Augen vieler Kritiker und Interpreten immer mehr aus der Zeit gefallen. Dieser unterstellte Anachronismus wurde vor allem in Strauss' Beharren auf einer im Wesentlichen traditionellen musikalischen Sprache begründet. Gravierender noch, diese traditionelle Sprache (zu deren markantesten Merkmalen ihre »Lyrik« zählte) wurde als dissonant zu den dramatischen Ereignissen auf der Weltbühne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts empfunden, insbesondere dem Ersten Weltkrieg und seinen Nachwehen. De facto jedoch war es so, dass, je tiefer sich die Tonspur der Strauss'schen und Hofmannsthal'schen Opern in ihrer »Sublimationsblase« eingrub, desto stärker ein disharmonisches Element darin hervortrat, das nicht Teil der eigentlichen musikalischen Sprache war. Dieses disharmonische Element war vielmehr das Gefühl, es gäbe einen ästhetisch-moralischen Widerspruch zwischen der musikalisch-poetischen, lyrischen Dimension der Opern einerseits und der gewalttätigen Realität, in der sie aufgeführt wurden, andererseits. Ihren Höhepunkt erlebte diese ästhetische, in einem starken Spannungsverhältnis zu einer brutalen politischen Situation stehende »Sublimationsblase« offenbar im Zusammenhang mit der Premiere von *Arabella*, dem letzten gemeinsamen Werk der beiden Künstler, einer leichten lyrischen Komödie, die 1933 uraufgeführt wurde, bereits nach Hofmannsthal's Tod und zu Beginn des »Dritten Reichs«.

Aufgrund dieser augenfälligen Disharmonie zwischen der »realen Welt« und den fiktiven Welten seines Werkes wurde Strauss oftmals als apolitischer Künstler und Mensch gedeutet, mitunter definierte er sich sogar selbst als ein solcher, als jemand, dem die politischen Implikationen seines Werkes wie auch die seines Auftretens und Verhaltens als Künstler in der öffentlichen Sphäre gleichgültig waren. Ein beredter Ausdruck dieser Selbsteinschätzung lässt sich etwa in einem erbosten Antwortschreiben Strauss' an den Schriftsteller Stefan Zweig finden, der das Libretto zu seiner Oper *Die schweigsame Frau* (1935) geschrieben hatte und der später den Komponisten bezichtigte, mit dem Naziregime zusammenzuarbeiten. In diesem Schreiben vom 17. Juni 1935 offenbart Strauss auf ambivalente Art das Selbstverständnis des Komponisten als eines apolitischen Menschen wie auch seinen Glauben an die Möglichkeit, er könne diese Selbstauffassung unter dem Schutz seiner künstlerischen Arbeit bewahren, sogar innerhalb der Institutionen des neuen Machtapparats. In seinem Antwortschreiben, auf das im Epilog zu dieser Studie noch detailliert eingegangen werden wird, weist Strauss die Unterstellung zurück, es bestehe ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen seiner Tätigkeit als Präsident der Reichsmusikkammer in den Jahren 1933 bis 1935 und seinen eigenen politischen Ansichten.⁶

6 Dieser Brief, der, von den Behörden abgefangen, zu Strauss' Entlassung aus seiner Stellung führte, hat niemals seinen Adressaten erreicht. Er findet sich in der gedruckten Version des Briefwechsels, ist jedoch im Original im Archiv nicht zugänglich. Im Folgenden die wesentlichen Passagen daraus: »Lieber Herr Zweig! Ihr Brief vom 15. bringt mich zur Verzweiflung! Dieser jüdische Eigensinn! Da soll man nicht Antisemit werden! Dieser Rassestolz, dieses Solidaritätsgefühl – da fühle sogar ich einen Unterschied! Glauben Sie, daß ich jemals aus dem Gedanken, daß ich Germane (vielleicht, qui le sait) bin, bei irgend einer Handlung mich habe leiten lassen? Glauben Sie, daß Mozart bewußt »arisch« komponiert hat? Für mich gibt es nur zwei Kategorien Menschen; solche die Talent haben und solche die keins haben, und für mich existiert das Volk erst in dem Moment, wo es Publikum wird. Ob dasselbe aus Chinesen, Oberbayern, Neuseeländern oder Berlinern besteht, ist mir ganz gleichgültig, wenn die Leute nur den vollen Kassenpreis bezahlt haben. [...] Wer hat Ihnen denn gesagt, daß ich *politisch so weit* vorgetreten bin? Weil ich für ... [sic!] Bruno Walter ein Konzert dirigiert habe? Das habe ich dem Orchester zuliebe – weil ich für den andern »Nichtarier« Toscanini eingesprungen bin – das habe ich Bayreuth zuliebe getan. Das hat mit Politik nichts zu tun. Wie es die Schmierantenpresse auslegt, geht mich nichts an, und Sie sollten sich auch nicht darum kümmern. Daß ich den Präsidenten der Reichsmusikkammer mime? Um Gutes zu tun und größeres Unglück zu verhüten. Einfach aus künstlerischem Pflichtbewußtsein! Unter jeder Regierung hätte ich dieses ärgerreiche Ehrenamt angenommen, aber weder Kaiser Wilhelm noch Herr Rathenau haben es mir angeboten. Also seien Sie brav, vergessen Sie auf ein paar Wochen die Herren Moses und die anderen Apostel und arbeiten Sie nur *Ihre* zwei Einkerter [...].« Siehe: Richard Strauss – Stefan Zweig: Briefwechsel, hg. von Willi Schuh, Frankfurt am Main 1957, S. 141–142. Zu einer weiteren Erörterung von Strauss' antinationaler Auffassung und der von ihm favorisierten »Hauspolitik«, einer individuellen und nicht staatlichen Politik, deretwegen er bei den Nationalsozialisten in Ungnade fiel, siehe: Uri Ganani, »Das musikalische Drama domestizieren. Über den bürgerlichen Mythos in der Oper *Ariadne auf Naxos*«, in: *Smanim* 117 (2012), S. 89–90 [hebr.]. Siehe auch: Walter

Neben der apolitischen Rhetorik, derer sich Strauss bediente, trat eine weitere Dimension des Apolitischen in der weiblichen Thematik zutage, welche die von ihm komponierten Opern auszeichnete, insbesondere in den lyrischen Opern. Mit Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts gaben Strauss und Hofmannsthal nicht nur die musikalisch-formative Avantgarde auf, sondern auch ein weiteres traditionelles Merkmal, das die romantischen Opern des 19. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte: den performativen Tod der Opernheldin.⁷ Mit *Der Rosenkavalier* und allen folgenden Opern gaben Strauss und Hofmannsthal in ihrem gemeinschaftlichen Werk dieses traditionelle Todeserlebnis und die damit verbundene symbolische Gewalt auf. Die von ihnen kreierten Handlungen waren sowohl in narrativer als auch in musikalischer Sicht heiter und beschwingt und richteten einen sentimental-versöhnlichen Blick auf das Geschehen. Dieser Blick zeichnete sich durch eine klare Hinwendung zum Bürgertum aus, insbesondere zu dessen weiblichen Vertretern. Denn Strauss und Hofmannsthal gehörten zu den ersten Künstlern im Bereich der Oper, die eine – aus ihrem Blickwinkel – neue, moderne Weiblichkeit registrierten, eine Weiblichkeit, die ihnen sowohl als innovatives künstlerisches Motiv dienen sollte, wie auch im Sinne eines potentiellen Zielpublikums, mit dem sich in einen Dialog über die im Entstehen begriffenen Darstellungsformen der Oper treten ließ.⁸ Strauss und Hofmannsthal konzentrierten sich für die Dauer ihrer gemeinschaftlichen Arbeit auf die Ausgestaltung von Heldinnenrollen, welche bestimmt waren, die imaginierten Stimmen von Frauen widerzuspiegeln, insbesondere aus dem Stand des mitteleuropäischen Bürgertums und der Oberschicht. Und dies in dem Bestreben, eine emotionale Identifikation zu erzeugen mit den inneren Konflikten und der gesellschaftlichen Stellung dieser Frauenge-

Werbeck, »Der unpolitische Politiker. Anmerkungen zu Richard Strauss«, in: Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Axel Schröter, Sinzig 2012, S. 176-195.

- 7 In diesem Zusammenhang sei auf die paradigmatische Deutung Catherine Cléments hingewiesen, die sich eingehend mit dem Hang zum »Sterbenlassen« im Medium der Oper befasst hat. Clément schlägt vor, die Oper als systematisches »Liquidierungsprojekt« weiblicher Charaktere zu sehen: Der erhabene Gesang der Heldinnen verschleierte im Grunde nur die Tötungspraktiken. Clément interpretiert die Handlung der Opern als von patriarchalischen Kräften beherrschten Text, welche systematisch die Heldinnen bestrafen. Siehe: Catherine Clément, *L'opera, ou, La défaite des Femmes*, Paris 1979.
- 8 Zur politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Stellung von Frauen im hier relevanten Untersuchungszeit- und -kulturraum siehe zum Beispiel: Alison Rose, *Jewish Women in Fin de Siècle Vienna*, Austin 2008; Vibeke R. Petersen, *Women and Modernity in Weimar Germany: Reality and Its Representation in Popular Fiction*, New York 2001; Katharina von Ankum, *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Angeles 1997; *Visions of the »Neue Frau«: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, hg. v. Marsha Meskimmon and Shearer West, Aldershot, Hants 1995; Harriet Anderson, *Utopian Feminism: Women's Movements in Fin-de-Siècle Vienna*, New Haven 1992.

stalten, eine Empfindsamkeit für die Spannungen innerhalb des häuslichen Umfelds, in dem die meisten ihrer Opern angesiedelt waren.⁹

Doch neben einer offenkundigen Abneigung gegenüber jedweder staatlichen Politik wird erkennbar, dass die Konzentration auf eine weiblich-bürgerliche Thematik an das Bewusstsein der Künstler von der eigenen Hingabe an die Idee von einer inneren, von Politik »reinen« Welt gekoppelt war.¹⁰ Über die Bedeutung des apolitischen Codes in der Welt Richard Strauss' und über sein Verhältnis zur weiblichen Stimme lässt sich einiges aus folgender Begebenheit erfahren, in deren Mittelpunkt die Gattin des Komponisten steht, die Sopranistin Pauline Strauss (geb. de Ahna, 1863-1950). Der deutsch-englische Diplomat, Schriftsteller und Kunstmäzen Harry Graf Kessler (1868-1937) berichtet in seinen Tagebuchaufzeichnungen von einem Zwischenfall, zu dem es 1926 während eines Abendessens mit dem Ehepaar Strauss in Berlin kam und der hilfreich ist, das Verhältnis des Komponisten zur weiblichen Stimme zu erläutern. Kessler schildert in seinen Aufzeichnungen, Pauline habe bei Tisch sowohl ihre »guten Seiten« (geradezu mütterliche Besorgtheit um das Wohl ihrer Gäste) als auch ihre »schlechten Seiten« (ordinäre Taktlosigkeit) offenbart. Ausführlich beschreibt Kessler das Gespräch, das er mit Pauline bei Tisch führte. Pauline habe ihn im Verlauf ihrer Unterhaltung an ihrem offenbar konservativen künstlerischen Geschmack teilhaben lassen, indem sie ihre Kritik an Georg Büchners Drama *Woyzeck* äußerte, das sich auf »ungebührliche« Weise mit der Geschichte eines niedrigrangigen Unteroffiziers befasse. Im weiteren Verlauf des Gesprächs habe sich ein lebhafter Wortwechsel über Kesslers politische Hal-

- 9 In diesem Zusammenhang sei auf die Oper *Intermezzo* (1924) verwiesen, für die Strauss selbst das Libretto schrieb und die auf einer Begebenheit basierte, die ihm und seiner Gattin widerfahren war. Die Rede ist hier von der persönlichen Version einer »Zeitoper«, einer Operngattung, die auf das moderne Alltagsleben fokussiert in der Zeit der Weimarer Republik weit verbreitet und populär war. Strauss' Oper zeichnet »Bilder aus dem Eheleben« nach, und zwar aus der Perspektive der Heldin. Erzählt wird die Geschichte Christinas, die mit dem Komponisten Robert Storch verheiratet ist. Christina verdächtigt ihren Mann des Ehebruchs, doch dieser Verdacht erweist sich als irrig, sodass sie sich am Ende mit ihrem Gatten wieder versöhnt. In der ersten Aufführung der Oper wurde die autobiographische Note durch eine Maske mit dem Konterfei Strauss' hervorgehoben, getragen von dem Sänger, der in der Rolle des Komponisten auftrat. Zudem trägt die Oper den Untertitel »Bürgerliche Komödie«. Strauss verkündete im Verlauf der 20er Jahre während der Produktion von *Intermezzo*, er hege das Interesse, eine Serie von Opern zu komponieren, welche der Gestalt seiner Gattin nachforschen sollten, ein Projekt indes, das letztendlich unrealisiert bleiben sollte. Siehe dazu: Norman Del Mar, Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works, Vol. 2, Ithaca 1986, S. 242.
- 10 Strauss selbst gesteht in seinem Brief an Zweig vom 21.1.1934, in dem er auf zwei besonders »lyrische« Momente eingeht: »Am besten liegen mir süddeutschem Bourgeois ›Gemütskisten‹; aber solche Treffer wie das Arabelladuet und das Rosenkavalierterzett gelingen nicht immer. Muß man 70 Jahre alt werden, um zu erkennen, daß man eigentlich zum Kitsch die meiste Begabung hat?« Richard Strauss – Stefan Zweig: Briefwechsel, S. 55.

tung entsponnen (Pauline habe Erstaunen darüber geäußert dass Kessler – ein Aristokrat – die Demokraten unterstütze, was sie auf dessen Eingekommenheit vom *Woyzeck* und seinen künstlerischen Geschmack allgemein zurückführte). An diesem Punkt seiner Aufzeichnungen schildert Kessler die enervierte Intervention des Komponisten: »Allmählich war Richard Strauss immer unruhiger geworden. Jetzt brach er in das Gespräch ein, um es zu beenden, erklärte mir, seine Frau sei ganz unpolitisch, ich sollte nicht darauf achten, was sie sagte.«¹¹

Das Wortgefecht zwischen Pauline Strauss und Kessler, das jäh durch den Komponisten unterbunden wurde, veranschaulicht die unscharfen Grenzen zwischen dem künstlerischen und dem politischen Diskurs. Das Abgleiten der ästhetischen Erörterung in eine politische Diskussion zeigt sich in dem Moment, als der Komponist sich bemüßigt fühlte einzuschreiten, um die »Harmonie« wiederherzustellen und den politischen Auftritt seiner Gattin zu beenden, indem er die freien, »ungezügelter« Momente ihrer Rede unterband. Dieses Verhalten indes hüllte sich selbstverständlich ebenfalls in den Mantel des Apolitischen.

Diese Anekdote fängt auf anschauliche Weise das Bestreben des Komponisten ein, die politische Dimension seines Werkes und des eigenen Verhaltens, insbesondere in der Öffentlichkeit, ebenso zu verbergen wie die im Auftritt des weiblichen Subjekts. In der geschilderten Anekdote klingt darüber hinaus auf komplexe Weise auch jener Vorgang an, der als Ausgangsthese meiner Studie zugrunde liegt: das Aufbegehren des Künstlers Strauss gegen die öffentliche Figur Richard Strauss. Er versuchte, die verleugnete Dimension der Politik wiederherzustellen, und zwar in allem, was die sich

11 Im Folgenden die relevante Passage aus Kesslers Tagebucheintrag vom 19.1.1926: »Paulinschen [sic!] zeigte sich bei Tisch von allen ihren guten und schlechten Seiten: mütterlich um Nahrungsaufnahme aller besorget, namentlich Maxens, der neben ihr saß und dem sie immer wieder ein Ei, ein Stück Fleisch, eine Portion Salat auf den Teller packte; daneben widerwärtig ordinär und taktlos. *Woyzeck* (Büchners Dichtung, nicht die Oper) lehnte sie ab, weil sie sich doch unmöglich für die Seele eines schmutzigen Unteroffiziers interessieren könne. Was gehe sie das an? (sie, die Generalstochter, zwischen den Zeilen zu verstehen). Ich sagte: Carmen sei doch auch eine Unteroffiziersgeschichte. Pauline: Ja, aber romantisch, spanisch, Mérimée. Ich: Mir schiene ein deutscher Unteroffizier nicht unbeachtlicher als ein spanischer, und im übrigen stellte ich zum Beispiel auch Gretchen über Maria Stuart. Pauline (geheimnisvoll flüsternd): Man sagt, der Graf Kessler sei ganz rot geworden. Ich: Ach ich bin bloß ein biederer Demokrat. Pauline: Sie, ein Graf, Demokrat? Da beschmutzen Sie Ihr eigenes Nest. Ich: Verzeihen Sie, gnädige Frau, darüber, ob ich mein eigenes Nest beschmutze, muß ich mir selber mein Urteil vorbehalten. Allmählich war Richard Strauss immer unruhiger geworden. Jetzt brach er in das Gespräch ein, um es zu beenden, erklärte mir, seine Frau sei ganz unpolitisch, ich sollte nicht darauf achten, was sie sagte.« Aus den Aufzeichnungen wird nicht klar ersichtlich, ob es sich bei dem genannten »Max« um den Theatermacher Max Reinhardt oder den Maler Max Liebermann handelte, da beide mit dem Ehepaar Strauss in Kontakt standen. Aus: Harry Graf Kessler Tagebücher, 1918-1937, hrsg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt am Main 1961, S. 449-450.

Gehör verschaffende stimmliche Präsenz der weiblichen Figuren betraf: die Heldinnen, Sängerrinnen ebenso wie das weibliche Publikum seiner Opern.

Unpolitisches und der Diskurs der Innerlichkeit

Ganz allgemein drängt sich der Eindruck auf, eine unpolitische Haltung habe am Ausgang des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts insgeheim die verbreitete Neigung der mitteleuropäischen Bourgeoisie widergespiegelt.¹² Der Historiker Carl Schorske hat diese Tendenz in der Wiener Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts herausgearbeitet und hebt in diesem Zusammenhang unter anderem die ästhetizistische Atmosphäre hervor, die seinerzeit innerhalb der Wiener Künstlerszene dominiert habe, zu deren renommiertesten Vertretern auch Hofmannsthal zählte.

In zweien seiner Bücher, insbesondere dem früheren – *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (1980) –, formuliert Schorske das fruchtbare (wenn auch umstrittene) Paradigma eines Niedergangs des österreichischen Liberalismus und des Aufkommens der ästhetizistischen Wiener Strömung als Antwort darauf, als eine Kraft, die sich eine apolitische Enklave zu bewahren suchte, die nicht der politischen Sphäre unterworfen war, eine Art letzte Zufluchtstätte vor der »Barbarei«.¹³ Schorske präsentiert die Künstlergeneration, die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aktiv wurde, als eine Gruppe, die danach strebte, eine geschlossene künstlerische Sphäre von narzisstischem Charakter zu begründen, die, der ethischen und sozialen Tages-

12 Zu einer historischen und historiographischen Untersuchung zur Geschichte des soziopolitischen Porträts der deutschen Bourgeoisie vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts siehe: David Blackbourn, »The German Bourgeoisie: An Introduction«, in: *The German Bourgeoisie: Essays on the Social History of the German Middle Class from the Late Eighteenth to the Early Twentieth Century*, hrsg. v. David Blackbourn u. Richard J. Evans, London 1991, S. 1-45. Ein weiteres Echo dieser apolitischen Haltung in der mitteleuropäischen Kultur der Jahre vor und nach dem Ersten Weltkrieg ist in Thomas Manns Schrift »Betrachtungen eines Unpolitischen« (1918) zu finden. Mann behauptet darin, das Politische und die Politik seien dem »deutschen Geist« zutiefst fremd: »Geist ist nicht Politik: man braucht, als Deutscher, nicht schlechtes neunzehntes Jahrhundert zu sein, um auf Leben und Tod für dieses »nicht« einzustehen. Der Unterschied von Geist und Politik enthält den von Kultur und Zivilisation, von Seele und Gesellschaft, von Freiheit und Stimmrecht, von Kunst und Literatur; und Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und *nicht* Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur.« Zitiert aus: Thomas Mann, »Betrachtungen eines Unpolitischen«, *Gesammelte Werke*, Band 12, Oldenburg 1960, S. 31.

13 Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1981; ders., *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton 1998. Schorskes Paradigma, entwickelt in einer Reihe von Aufsätzen, die er ab den 60er Jahren veröffentlichte und letztlich in einem Sammelband bündelte, beeinflusste auch andere Werke, so z. B.: William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven 1974.

ordnung entfremdet, keine aufrichtige politische Verantwortung empfindet. Im Unterschied zu anderen Kulturhauptstädten Europas betont Schorske, der Wiener Ästhetizismus sei eine Ausdrucksform gewesen, die den gesamten Stand der Bourgeoisie repräsentierte und somit keinen Affront gegen die Bourgeoisie selbst beinhaltet habe, also anders als etwa die Kultur der Dekadenz in Paris.¹⁴

Hofmannsthal dient Schorske dabei als wichtiger Protagonist des kulturellen Lebens zur Veranschaulichung dieser Tendenz, weshalb er ihm eine zentrale Stellung in seinen Schriften widmet. Es lässt sich feststellen, dass die Kritik an Schorske – der Vorwurf, eine überzogene Dichotomie zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen erzeugt zu haben – ein wenig ins Wanken gerät angesichts seiner komplexen Analyse des Hofmannsthal'schen Werks. Denn Schorske präsentiert ihn als Künstler, der sich der Spannungen unter seinen Zeitgenossen sehr wohl bewusst war und der verschiedentlich der Frage nachgegangen ist, wie sich das (scheinbar von ethisch-moralischen Kontexten losgelöste) »Schöne« so abwandeln ließe, dass es in einem befruchtenden Verhältnis zur Gesellschaft seiner Zeit stehen konnte.¹⁵

Doch ungeachtet der immensen Rolle der Oper für das Kulturleben der Wiener Aristokratie und des Bürgertums lässt Schorske dieser keine systematische Untersuchung zukommen, auch unterlässt er es, ausführlich Bezug auf die Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal zu nehmen. Möglicherweise ist der Grund hierfür in der Tatsache zu sehen, dass die Oper als multidisziplinäre Kunstform (für die es eine Vielzahl von Verantwortlichen zu ihrem Zustandekommen und Publikum für die Aufführung erfordert) ebenso wenig Schorskes Beschäftigung mit jenen historischen Fällen von Kontemplation dienlich war wie es auch der Fall war bei Kunstwerken, die, nach seinem Verständnis, als Phänomen allein von den Bewusstseinsgrenzen des einzelnen Künstlers abhingen.

Anders als Schorske möchte ich gerade die Funktion der Oper als in der Praxis wirkendes Medium hervorheben, die eine ständige Bewegung zwischen Innen und Außen erzeugte, zwischen der gedanklich-poetisch-musikalischen Welt der Urheber und ihrer Präsenz in der öffentlichen Sphäre, wo sie durch die Leser bzw. Zuschauer und Zuhörer dechiffriert wird. Dieser Aspekt ist von großer Bedeutung in der vorliegenden Arbeit, um die künstlerische Vision Hofmannsthals in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in einem dezidiert politischen Licht zu betrachten. Ähnlich wie Scott Spector, der die von Schorske konstatierte Dichotomie zwischen Kunst und Politik bezweifelte, ist es mein Bestreben, die lyrische

14 Schorske, »The Transformation of the Garden«, in: *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, S. 199.

15 Schorske, »Politics and Psyche: Schnitzler and Hofmannsthal«, in: ebd., S. 15-23.

Oper als künstlerisches Forum herauszustellen, in dem Frauengestalten oder die Dilemmata, mit denen sie konfrontiert werden, Teil eines Systems gesellschaftlicher Konventionen und Regulationen sind, die – genau wie die häusliche Kulisse, in der die meisten dieser lyrischen Opern verortet sind – niemals neutral oder wirklich apolitisch sein können.¹⁶

Dennoch ist eine isolationistische Rhetorik nicht zu leugnen, die das künstlerische Produkt zumindest von Seiten der Künstler selbst umgab. So äußerte Hofmannsthal in seinem Briefwechsel mit Strauss etwa seine Abneigung gegenüber all jenen Dramen, die sich mit formalen Herrschaftsformen beschäftigten (womit er sich selbst zum Beispiel von der Opernwelt eines Giuseppe Verdi lossagte, der in seinen Werken immer wieder Stellung bezog zu unterdrückerischen Herrschaftsformen und der Tragödie der darunter leidenden Individuen, etwa in der Oper *Aida* [1871] oder *Don Carlos* [1867]).¹⁷ Ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen innerer und äußerer Welt zeichnet auch Strauss' Werke aus, in denen der Künstler vielfach dem Ethos der Innerlichkeit nachgeht, des völligen Rückzugs in die Kontemplation, die kein Interesse an der äußeren Ordnung aufbringt, ja diese zuweilen sogar negiert.¹⁸ Bereits in den frühen Werken des Komponisten lässt sich

- 16 In den letzten Jahren haben verschiedene Historiker, z. B. Scott Spector und Pieter Judson, damit begonnen, die zentralen Grundannahmen Schorskes kritisch zu hinterfragen. So untersucht zum Beispiel Judson, ob der österreichische Liberalismus tatsächlich gescheitert ist und ob Schorske eine treffende Analyse hinsichtlich der Beschaffenheit und der Sachwalter dieses Liberalismus liefert. Spector seinerseits hat es auf die in seinen Augen problematische Grundannahme Schorskes abgesehen, derzufolge Ethik und Ästhetik, Politik und Kunst einander unvereinbar, als Dichotomien, gegenüberstehen. Siehe die folgenden Aufsätze in dem Sammelband *Rethinking Vienna 1900*, der einer Neubewertung von Schorskes Paradigma gewidmet ist: Pieter M. Judson, *Rethinking the Liberal Legacy*, in: *Rethinking Vienna 1900*, ed. Steven Beller, New York 2001, S. 57-79; Scott Spector, *Marginalizations: Politics and Culture beyond Fin-de-Siècle Vienna*, S. 132-153.
- 17 In einem seiner ersten Briefe an Strauss vom 3.1.1908 legt Hofmannsthal vor dem Komponisten die inneren Prozesse seines eigenen Schaffens frei. Unter Bezugnahme auf die gemeinsame, unvollendet gebliebene Oper *Semiramis* gesteht der Dichter seine Abneigung gegenüber der Imagination eines politischen Spektakels und betont, als Künstler sei er gezwungen, das Operndrama vermittels seiner »Träume« zu erschaffen, sprich: seiner Innenwelt. »Mit der Semiramis, ihrer Regierung und der ganzen Staatsaktion wüßte ich gar nichts anzufangen, überhaupt muß sich das Ganze erst in eigene Träume von mir auflösen, und aus solchen sich wieder zum Drama kristallisieren.« Zitiert aus: Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, S. 34.
- 18 Thomas Mann hat diese Innerlichkeit als ausgesprochen »deutsch« klassifiziert und ihr sogar theologische Wurzeln zugeschrieben, indem er einen Bezug herstellt zur pietistischen Bewegung und ihrer Betonung der privaten Erlösung des Individuums und dem Verweis auf das Luther-Diktum, »an dieser äußerlichen Ordnung nichts gelegen ist«. Zu diesem theologischen Fundament fügt Mann die Ablehnung des Republikanischen als Erbe der Französischen Revolution hinzu sowie den besonderen Charakter der Begriffe »Bildung« und »Kultur«, welche sich indifferent gegenüber der »objektiven« politischen Sphäre verhielten, die sich außerhalb der Grenzen des eigenen »Selbst« befindet. Zu einer Diskussion von Manns Standpunkt zu diesem Thema siehe: Louis Dumont, Un-

diese Neigung erkennen, etwa in dem symphonischen Poem *Tod und Verklärung* (1889), in dem ein Künstler auf dem Sterbelager in der Rückschau auf sein Leben und in der Betrachtung seines Werks eine Katharsis erfährt. Selbiges gilt jedoch auch für das offizielle Auftreten Strauss' als Musiker in der öffentlichen Sphäre, der nennenswerte politische Auswirkungen seines Schaffens stets bestritten hat.

In diesem Sinne haben Theodor W. Adorno und später auch der Historiker Michael P. Steinberg Strauss' Vorliebe für neutrale Positionen betont, die sich sowohl in seinem musikalischen Werk manifestieren, das – um des Erfolges willen – leicht bekömmlich für das Ohr des Zuhörers komponiert worden sei, als auch in der ausgebliebenen Kritik des Komponisten am Naziregime, bis hin zu einer Zusammenarbeit mit diesem.¹⁹ Adorno sieht in Strauss' Verhalten ein Ethos der Innerlichkeit am Werke, eine Geisteshaltung, die nach Adorno die politische Degenerierung des deutschen Bürgertums kennzeichnete. Adorno beschreibt die Musik Strauss' und ihre Tendenz zur Innerlichkeit in folgender Weise:

Musik, ungegenständlich und unbegrifflich, bewegt sich von sich aus nach innen. Darum verfilzte sie sich mit dem Kult der Innerlichkeit, den absinkende bürgerliche Schichten zumal in Deutschland betrieben; dem ohnmächtigen und boshaften Rückzug in die Privatsphäre, mit allem Glück und Unglück im Winkel.²⁰

Dieser Kritik Adornos am besagten »Kult der Innerlichkeit« – die sich durch alle drei Strauss gewidmeten Schriften zieht – liegt jedoch eine problemati-

political Individualism: German Culture in Thomas Mann's Reflections, in: *German Ideology: From France to Germany and back*, Chicago/London 1994, S. 53-68.

- 19 Die drei kritischen, Strauss gewidmeten Schriften Adornos sind: Theodor W. Adorno, Richard Strauss: »Zum 60. Geburtstag: 11. Juni 1924«, in: *Gesammelte Schriften* 18, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, S. 254-262; die zweite, ursprünglich auf englisch verfasste Schrift lautet: Theodor W. Adorno, »What National Socialism Has Done to the Arts«, in: *Essays on Music*: Theodor W. Adorno, ed. Richard Leppert, Berkeley 2002, S. 373-390; die dritte, umfangreichste Schrift ist: Theodor W. Adorno, »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1864«, in: *Gesammelte Schriften* 16, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 565-606. Zu Steinbergs Position siehe: Michael P. Steinberg, »Richard Strauss and the Question«, in: *Richard Strauss and His Work*, ed. Bryan Gilliam, Princeton 1992, S. 164-189. Weitere anklagende Studien, welche eine Überschneidung von Strauss' angeblicher Sympathie für den Nationalsozialismus mit »faschistischen« Charakteristika in seinem Werk betonen, sind zum Beispiel: Matthew Boyden, *Richard Strauss*, Boston 1999; Jeremy Tambling, *Opera and the Culture of Fascism*, Oxford 1996; George R. Marek, *Richard Strauss: the Life of a Non-Hero*, London 1967. Zu einer Analyse der Adorno'schen Kritik an Strauss und dem historischen Kontext ihrer Entstehung siehe: Richard Wattenbarger, »A Very German Process: The Contexts of Adorno's Strauss Critique«, in: *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 2/3 (Autumn 2001, Spring 2002), S. 313-336; Hans-Ulrich Fuss, »Richard Strauss in der Interpretation Adornos«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 45 (1988), S. 67-85.
- 20 Adorno, »Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1864, S. 567.

sche Annahme zugrunde, nämlich von einer unterstellten Deckungsgleichheit des Straußschen Werks mit der Gestalt des Komponisten. Eine solch fundamentale und kompromisslose Kritik, die auf ein ganzes, reiches Schaffensfeld bezogen wird, zieht zwangsläufig ein Ausblenden komplexerer Qualitäten nach sich, die im Opernkorpus von Strauss und Hofmannsthal angelegt sind. Anders als Adorno möchte ich daher die Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern ergebnisoffener untersuchen; als eine Sphäre, die in ihrem opernspezifischen und historischen Kontext gekennzeichnet war durch eine Wiederkehr von Frauenstimmen und weiblichen Figuren in die deutsche Oper nach Wagner. Ein Auftritt, der sich sowohl in der fiktiven Welt der Oper als auch in der umgebenden kulturellen Realität vollzog. Dieser Sphäre wiederum liegen verschiedene ästhetische Vermittlungsleistungen zugrunde, die sich durch eine historische Kontextualisierung offenbaren wie zum Beispiel eine Reihe von Begegnungen zwischen der fiktiven und der realen Welt der Oper; zwischen operninternen und -externen Momenten; zwischen unterschiedlichen Akteuren im Prozess der Ausgestaltung, der Inszenierung und der Rezeption. Zudem möchte ich die fließenden Übergänge herausarbeiten, in denen eine fiktive Opernfigur Eingang findet in die Welt des Profanen: in denen also das Opernhafte real und das Reale zur Oper wird.²¹

Vom Apolitischen zum Ahistorischen

Die Tendenz, Strauss als bürgerlich-konservativen Künstler zu betrachten, hing dem Komponisten und seinem Werk bis zu den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts an. Der Vorwurf des Unpolitischen indes hat sich bis heute nicht verloren, sondern hat mit dem Auftritt einer neuen Generation von Strauss-Forschern allenfalls eine gewisse Modifikation erfahren, da man nun zwar versuchte, einen Automatismus der Stigmatisierung zu vermeiden, stattdessen jedoch ins andere Extrem fiel und eine Rehabilitierung von zum Teil apologetischer Natur betrieb. Diese Tendenz, die

21 Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf folgende Behauptung Adornos in seiner Abhandlung *Ideen zur Musiksoziologie* (1958): »Das kompositorische Subjekt ist kein individuelles sondern ein kollektives. Aller Musik, und wäre es die dem Stil nach individualistischste, eignet unabdingbar ein kollektiver Gehalt: jeder Klang allein schon sagt Wir.« Siehe: Adorno, »Ideen zur Musiksoziologie«, in: *Gesammelte Schriften* 16, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 18. Doch während bei Adorno dieses »Wir« ein soziologisches, von Status und Bewusstsein bestimmtes Erleben repräsentiert, das auf die Person des Komponisten und seine Klangwelt beschränkt ist, möchte ich in meiner Arbeit einem anderen »Wir« nachspüren: einem »Wir«, das im stimmlichen Raum der Oper angelegt ist, in der Betonung spezifischer dialogischer Momente zwischen den Künstlern und den verschiedenen Rezipienten und Interpreten.

wohl markanteste in der zeitgenössischen Strauss-Forschung, betont die Rolle des Komponisten als Pionier postmoderner Qualitäten und Emotionen, als Begründer eines modernen Pluralismus, der sich in einer komplexen Operntextur ausdrückt, basierend auf einer Kollage unterschiedlicher musikalischer Stile und Bildern aus verschiedenen Epochen.²²

Doch dieser revisionistische Ansatz krankt – nicht weniger als die ihr vorangegangene apolitische Auslegung – daran, dass er den ästhetisch-politischen Diskurs ignoriert, in dem Strauss und Hofmannsthal agierten. In der Emphase des »stilistischen Pluralismus« in Strauss' Werken als entscheidender Schlüssel zum Verständnis seines Kosmos findet nach meiner Ansicht weit stärker die postmoderne Begriffswelt selbst ihren Widerhall, in der die gegenwärtigen Exegeten bei der Abfassung ihres Urteils gefangen sind, als die tatsächlichen Gefühle und Empfindungen von Strauss, Hofmannsthal und anderer an ihrem Werk Beteiligten.²³ Eine derartige Interpretation ist also bestrebt, Strauss vom Stigma des Apolitischen zu befreien, und zwar vermittels der Alternativformel einer »Ahistorizität«, doch sie ig-

22 Diese These findet sich auf paradigmatische Weise formuliert in folgendem Aufsatz: Leon Botstein, »The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View«, in: Richard Strauss and His World, Princeton 1992, S. 3-32. Ein ähnlich »wohlwollende« Interpretationsrichtung ist auch in folgenden Untersuchungen zu finden, die sich auf die Person Richard Strauss' konzentrieren: Morten Kristiansen, »Richard Strauss, Die Moderne, and the Concept of Stilkunst«, in: *The Musical Quarterly*, 86 (Winter 2002), S. 689-749; Richard Wattenbarger, »A very German Process: The Contexts of Adorno's Strauss Critique«, in: *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 2/3 (Autumn 2001, Spring 2002), S. 313-336; Bryan Gilliam, *The Life of Richard Strauss*, Cambridge 1999; Tim Ashley, *Richard Strauss*, London 1999; Alex Ross, *The Rest is Noise: Listening to the 20th Century*, New York 2007; Leon Botstein, »Strauss and 20th Century Modernity«, in: Richard Strauss und die Moderne, hrsg. von Brend Edelman, Birgit Lodes und Reinhold Schloetterer, Berlin 2001.

23 Dabei darf natürlich nicht das Thema des ästhetischen Eklektizismus außer Acht gelassen werden, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschte. In ihrer Untersuchung zum Thema der musikologischen Historiographie jener Epoche konstatiert Elisheva Regevi, unter den charakteristischsten Phänomenen der Musik des *Fin de Siècle* lasse sich ein Hang zu Zitaten, zu Parodien und einer Musik über Musikgeschichte ebenso finden wie eine Stilvielfalt, sowohl unter Verwendung als auch Verzicht von Zitaten. Entsprechende Charakteristika werden heutzutage mit dem ästhetischen postmodernen Diskurs gleichgesetzt, wurden aber tatsächlich bereits von den Autoren jener Zeit wahrgenommen und thematisiert, und zwar im Rahmen der damaligen Neigung zu einer »antiautonomistischen« musikalischen Ästhetik. Ungeachtet dieser zweifelsohne wichtigen Erkenntnis möchte ich dennoch betonen, dass die Entscheidung, Strauss' Werk vor diesem Hintergrund eine Rehabilitierung angedeihen zu lassen oder aber es im Gegenteil zu verurteilen (wie es Adorno tut, der den Strauss'schen Eklektizismus als Ausdruck von Populismus abtut), in meinen Augen an Ahistorizität grenzt, da sie sich auf einen zu stark generalisierenden ästhetischen Begriff des »Zeitgeists« stützt. Eine derartige Interpretation – im Guten wie im Bösen – entfernt sich zwangsläufig von den textuellen und ideengeschichtlichen Aspekten, welche den konkreten Diskurs bestimmten, an dem Strauss und Hofmannsthal teilhatten. Siehe: Elisheva Regevi, *Musik und musikalische Historiographie im Fin de Siècle*, in: *Bild und Ton: Kunst, Musik und Geschichte*, hrsg. von Yerachmiel Cohen, Jerusalem 2007, S. 301-325 [hebr.].

noriert die ursprüngliche Terminologie, derer sich Strauss und seine Mitstreiter während des künstlerischen Schaffensprozess selbst bedienten. Entsprechend gering ist das Augenmerk, das dem Beitrag der verschiedenen Mitstreiter an dem Projekt zuteilwird – und zwar als gleichwertige Teilhaber neben dem Komponisten –, da in den angeführten Untersuchungen, Biographien und Analysen im Wesentlichen auf die Dechiffrierung der Person Strauss dessen Verhalten fokussiert wird.

Im Gegensatz dazu, und unter Rückbesinnung auf die Frage nach dem Apolitischen, lässt sich die Beziehung zwischen Politik und Kunst durch Ariella Azoulays Deutung konkreter fassen. Azoulay behauptet, die apolitische Haltung im Zugang zu einem Kunstwerk habe ihren Ursprung in einer Tradition, die das Kunstwerk als geschlossene, unikale Einheit heiligt, und die es als außerhalb jeder Rezeptionsdimension betrachtet.²⁴ Eine alternative Tradition hingegen, die von größerer Relevanz für den in meiner Arbeit vorgeschlagenen Ansatz ist, sei bemüht, den »Akt der Weitergabe« selbst zu untersuchen, aus dem sich auch die Möglichkeit einer Veränderung der Symbolik im Augenblick ihrer Weitergabe ableitet. Denn in dem hier relevanten Kontext haben wir es schließlich mit einem interpretatorischen Raum zu tun, in dem die Opern existieren.

Entsprechend werde ich mich im Verlauf dieses Buches bemühen, sowohl die These des Apolitischen als auch die der Ahistorizität zu entkräften, um das gemeinschaftliche Werk von Strauss und seinen Mitstreitern aus dieser interpretatorischen Sackgasse zu befreien. Stattdessen schlage ich ein alternatives historisches Forschungsdesign vor, das eine komplexe Wechselwirkung zwischen ästhetischen Absichten und politischen Implikationen unterstellt, wie sie in Kunstwerken zuweilen bewusst und zuweilen unbewusst existieren. Das Politische der untersuchten Opern ergibt sich ebenso aus einer genauen Analyse der in ihnen angelegten persönlichen, geschlechter-spezifischen und kulturellen Kräfteverhältnisse wie auch aus der gesellschaftlichen Genese ihrer Entstehung und Aufführung.

In der vorliegenden Studie bin ich bemüht, die kodierte Sprache zu dechiffrieren, in der die Künstler über ihre Werke sprachen und mit deren Hilfe sie eine ästhetische Artikulation ihrer Weltauffassung unternahmen. In hohem Maße möchte ich dabei die Oper als einen imaginierten ästhetischen Raum begreifen – zum Zeitpunkt ihrer Erschaffung ebenso wie in den verschiedenen Phasen ihrer Inszenierung –, als eine Realität von utopischer Dimension. Dabei wird insbesondere die eingehende Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Aspekten der weiblichen Figuren eine bedeutende Rolle spielen. In der von den Künstlern untereinander geführten Diskussion finden sich wiederholt Bezugnahmen auf diese Aspekte, ebenso

24 Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, London 2012.

wie auf die Tatsache, dass mitunter in der Oper der Repräsentation einer Gestalt eine »lebendige« menschliche Verkörperung zuteilwird (durch reale historische Personen). Die »Präsentation« entsteht also während der »Ausgestaltung« – in Form von Bewegung, Spiel und dramatischem Gesang. Der Entwurf der in dieser Studie behandelten Opern und ihre spätere Realisierung auf der Bühne bedeutete für die Künstler mithin beides: sowohl ein Reflektieren über das Konzept von Weiblichkeit als auch den engen Kontakt mit realen Frauen, in erster Linie in Gestalt von Sängerinnen, Leserinnen und Zuschauerinnen.

Die Veränderungen der weiblichen Stimme in den Opern von Strauss und Hofmannsthal und die Herausbildung des Lyrischen

Die politische Dimension in den Opern von Strauss und Hofmannsthal liegt also maßgeblich in dem Auftritt des Weiblichen darin begründet. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts befasste sich Strauss – zunächst in *Salome* (1905) und später in *Elektra* (1909, da schon in Zusammenarbeit mit Hofmannsthal) mit modernistischen Heldinnen im Geiste des Expressionismus, die angetrieben werden von einer gewalttätigen Obsession. Entsprechend zeichnete diese beiden Heldinnen eine musikalisch-dramatische Stimme aus, die dem – für das *Fin de Siècle* typischen – Archetyp von der »hysterischen Frau« entspricht. Um das Jahr 1909 jedoch vollzieht sich eine tiefgreifende Veränderung im ästhetischen Diskurs der beiden Künstler. Mit Beginn der Arbeiten an *Der Rosenkavalier* in jenem Jahr lässt sich erkennen, wie Strauss und Hofmannsthal zunehmend bestrebt waren, eine harmonische und erhabene gesellschaftliche Ordnung zu imaginieren, die auf die Definitionen des »bürgerlichen Anstands« eine Antwort finden sollte. Folgerichtig präsentierten die Frauengestalten in jenen Opern, auf die ich mich in der vorliegenden Studie konzentrieren werde – *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die ägyptische Helena* und *Arabella* – eine Tendenz der Normalisierung. Diese Tendenz findet ihren Ausdruck insbesondere im Verhalten der Heldinnen und folgt dem Freud'schen Realitätsprinzip, das eine Bildung des »Ichs« durch »Realitätswahrnehmung« meint. Dieses gemäßigte dramatische Gebaren wird nun begleitet von einer melodiosen gesanglichen Komposition, die frei ist von experimentellen Dissonanzen und anderen modernistischen Elementen: die lyrische Stimme. Angefangen mit *Der Rosenkavalier* lässt sich also aus den Werken Strauss' und Hofmannsthals jene lyrische, nach Harmonie und Versöhnung strebende Haltung extrahieren, die sich sowohl vom »Heroismus« der Wagner'schen Vergangenheit als auch vom modernistischen »Lärm« des frühen Strauss und der