

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

RICHARD STRAUSS



DIE FRAU OHNE SCHATTEN

RICHARD STRAUSS

Oper in drei Akten, Op. 65, TrV 234

Text von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauss

**»VON DEM GESETZ, DAS ALLE WESEN BINDET,
BEFREIT DER MENSCH SICH, DER SICH ÜBERWINDET.«**

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE,
DIE GEHEIMNISSE

URAUFFÜHRUNG

10. Oktober 1919

Staatsoper Wien

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

18. April 1920

Staatsoper Unter den Linden

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

9. April 2017

Staatsoper im Schiller Theater

Eine Koproduktion des Teatro alla Scala di Milano
und des Royal Opera House Covent Garden London

INHALT

6

HANDLUNG

8

DER LANGE WEG

ZUR OPER

»DIE FRAU OHNE SCHATTEN«

10

ES IST HIER EINE GANZE WELT GEGEBEN

Briefe von Richard Strauss und

Hugo von Hofmannsthal

20

DER VERLUST DES WERTEGEFÜHLS

IN MENTALER DEPRESSION

Pierre Janet

24

INCOMPLETE IM LOGISCHEN SINN

Ronny Dietrich

30

ZUR MUSIKALISCHEN CHARAKTERISTIK

Roman Reeger

38

PRODUKTIONSFOTOS

58

SYNOPSIS

Hugo von Hofmannsthal

62

PRODUKTION

63

PREMIERENBESETZUNG

64

IMPRESSUM

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

RICHARD STRAUSS

Handlung

Einst wurde die Kaiserin in Gestalt einer Gazelle von ihrem Mann, dem Kaiser, mithilfe von dessen Falken erjagt. Sie ist die Tochter des strengen und mächtigen Geisterkönigs Keikobad, der ihr eine einjährige Frist setzte: Sollte sie in dieser Zeit keinen Schatten werfen und somit unfruchtbar bleiben, wird der Kaiser zu Stein erstarren und die Kaiserin zu ihrem Vater zurückkehren.

ERSTER AKT

Ein von Keikobad geschickter Bote befragt die Amme der Kaiserin, ob diese mittlerweile einen Schatten werfe. Als diese verneint, verkündet er den Ablauf der Frist innerhalb von drei Tagen. Als der Kaiser kurz darauf zu einer dreitägigen Jagd aufbricht, verschweigt die Amme den Besuch des Boten, doch die Kaiserin erfährt von der drohenden Gefahr der Versteinerung des Kaisers durch dessen Falken. Sie fleht die Amme an, ihr zu helfen. Die Amme eröffnet ihr die Möglichkeit, einen Schatten in der Welt der Menschen zu erlangen und begibt sich mit ihr auf den Weg dorthin.

In der Menschenwelt treffen sie auf den Färber Barak und dessen Frau, die, wie die Kaiserin, zur Heirat genötigt wurde und sich nach Freiheit sehnt. Der Enge des Zusammenlebens mit Barak und dessen drei Brüdern überdrüssig, kündigt die Färberin an, ihren Mann zu verlassen. Auch wenn sich Barak inständig Kinder wünscht, ist die Ehe bislang kinderlos geblieben. Nachdem er zur Arbeit aufgebrochen ist, überredet die Amme die junge Frau, ihren Schatten an die Kaiserin abzugeben. Allein geblieben, wird die Färberin von Schuldgefühlen geplagt und hört die Stimmen der ungeborenen Kinder. Als ihr Mann heimkehrt, verweigert sie das gemeinsame Abendessen und legt sich getrennt von ihm schlafen. Barak zeigt sich verwundert über das Verhalten seiner Frau.

ZWEITER AKT

Kaum hat Barak am nächsten Morgen das Haus verlassen, lässt die Amme einen Jüngling erscheinen, der die junge Frau verführen soll. Doch bevor es dazu kommt, kehrt Barak mit seinen drei Brüdern und einer Schar Kinder zurück, die er zum Essen geladen hat, was den Unmut seiner Frau nach sich zieht.

HANDLUNG

Der Kaiser hat sich mittlerweile auf die Suche nach der Kaiserin begeben. Als er sie bei den Menschen findet, fühlt er sich betrogen und droht, sie umzubringen, kann sich jedoch nicht zur Tat entschließen.

Im Haus der Menschen verabreicht die Amme Barak einen Schlaftrunk und lässt abermals den Jüngling erscheinen, doch die Färberin wehrt sich im letzten Moment gegen die Verkopplungsversuche und wird stattdessen von panischer Angst befallen. Sie weckt Barak und konfrontiert ihn mit zahlreichen Vorwürfen. Kurz darauf verlässt sie mit der Amme das Haus.

Die Kaiserin wird von Mitleid um Barak gequält. Gleichzeitig erscheint ihr das drohende Schicksal ihres Mannes im Traum: sie sieht, wie dieser hinter einer Felswand verschwindet und schreckt hoch. Beiden Männern gegenüber fühlt sie sich schuldig.

Zurückgekehrt zeigt sich Baraks Frau voller Verachtung für ihren Mann und provoziert ihn, indem sie einen vermeintlichen Ehebruch beichtet und zugibt, ihren Schatten bereitwillig abzugeben zu haben, wodurch sie niemals Kinder werden können. Der verzweifelte Ehemann droht, sie zu töten. Die Amme fordert die Kaiserin auf, den Schatten der Frau endlich an sich zu nehmen, was diese jedoch ablehnt. Die Färberin gibt schließlich zu, keinen Treuebruch begangen zu haben und stellt sich ihrem Schicksal. Als Barak zum tödlichen Hieb ausholt, öffnet sich die Erde und beide werden in die Tiefe gerissen.

DRITTER AKT

Barak und seine Frau finden sich in zwei getrennten unterirdischen Kammern wieder. Jeder sehnt sich nach dem anderen und beide bereuen ihre jeweilige Schuld. Eine Stimme verkündet zunächst Barak und dann seiner Frau, dass der Weg zueinander frei sei, führt jedoch beide in unterschiedliche Richtungen.

Vor der Felswand angekommen, hinter der die Kaiserin den Kaiser im Traum verschwinden sah, ist sie, den eindringlichen Warnungen der Amme trotzend, entschlossen, sich Keikobads Gericht zu stellen und ihren Mann zu retten. Sie sagt sich endgültig von der Amme los und tritt in den Fels ein. Die Amme wird von einem Boten Keikobads in die ihr verhasste Menschenwelt zurückgeschickt.

Jenseits des Felsens hört die Kaiserin die Stimmen des umherirrenden Barak und seiner Frau. Sie fordert ihren Vater Keikobad auf, Gericht über sie zu halten, doch gibt dieser keine Antwort. Als ihr ein Hüter der Schwelle anbietet, vom Wasser des Lebens zu trinken, um so den Schatten doch noch zu erlangen, weist sie ihn zurück. Lieber will sie zusammen mit dem Kaiser sterben, als Schuld auf sich zu laden. Mit den Worten »Ich will nicht« lehnt sie das Angebot des Hüters abermals und endgültig ab. Da erscheint der Kaiser, der durch den Verzicht zum Leben erwacht ist und die Kaiserin beginnt, einen Schatten zu werfen. Die Szenerie verändert sich: Barak und seine Frau, die ihren Schatten zurückerlangt hat, finden zusammen. Auch der Kaiser und die Kaiserin sind wieder vereint. In den Jubel der Paare mischen sich die Stimmen der ungeborenen Kinder.

DER LANGE WEG ZUR OPER »DIE FRAU OHNE SCHATTEN«

1899

In Berlin machen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss erste Bekanntschaft, woraufhin im folgenden Jahr ein Treffen in Paris stattfindet, aus dem Pläne über eine Zusammenarbeit für ein Ballett erwachsen. Dieses bleibt unvertont, doch beide Künstler versprechen sich viel von einer gemeinsamen Arbeit.



25. JANUAR 1909

Elektra wird als erste Zusammenarbeit der beiden Künstler in der Dresdener Semperoper uraufgeführt. 1906 hatte Strauss die Berliner Aufführung Hofmannsthals Dramenversion besucht und sofort eine Adaption des Textes für die Oper in Betracht gezogen.

26. JANUAR 1911

Ebenfalls in der Semperoper Dresden findet die Uraufführung von *Der Rosenkavalier* statt. Die Hinwendung zu einer gegenüber *Elektra* deutlich schlankeren Orchestrierung deutet auf eine stärker textorientierte Kompositionsweise hin, die auch die *Frau ohne Schatten* auszeichnet.

FRÜHJAHR 1911

Auf einen Tagebucheintrag Hofmannsthals: *Die Frau ohne Schatten*, phantast. Oper mit einem ersten Handlungsabriss, folgt eine briefliche Erwähnung und bei einem Treffen zu Proben von *Der Rosenkavalier* im April finden Gespräche zum neuen Projekt statt.

SOMMER 1911

Wiewohl Strauss auf die *Frau ohne Schatten* drängt, arbeiten Komponist und Dichter zunächst vor allem an *Ariadne auf Naxos*.

1. DEZEMBER 1911

Uraufführung von Hofmannsthals *Jedermann* im Zirkus Schumann, Berlin. Das Stück kommt noch heute jährlich bei den Salzburger Festspielen zur Aufführung.

FRÜHJAHR 1912

Die Arbeit an *Die Frau ohne Schatten* wird von einer der Schaffenskrisen Hofmannsthals gebremst. *Die Phantasie ganz tot*, klagt er im April und schlägt Strauss im Juni das Ballett *Josephs Legende* als Zwischenarbeit für die stockende Entwicklung des Opernprojekts vor.

25. OKTOBER 1912

Ariadne auf Naxos wird in Stuttgart uraufgeführt. Die kleine Orchesterbesetzung spiegelt den wachsenden Einfluss Hofmannsthals auf den Stellenwert des Textes wider.

SOMMER 1913

Auf einer gemeinsamen Italienreise im April nimmt die Handlung von *Die Frau ohne Schatten* klare Züge an, sodass Hofmannsthal am 25. Oktober 1913 die Fertigstellung des I. Aktes melden kann und Strauss im April des folgenden Jahres mit der Vertonung beginnt.

MAI 1914

Mit dem Fortschreiten der Komposition – die Partitur des I. Aktes ist im Juni beendet – wird nun auch der Bühnenbildner Alfred Roller in die Konzeption involviert.

14. MAI 1914

In Paris wird das Ballett *La légende de Joseph* von Diaghilevs Ballets Russes mit mäßigem Erfolg uraufgeführt.

28. JULI 1914

Mit der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien beginnt der Erste Weltkrieg. Im Rahmen der Teilmobilisierung muss Hofmannsthal zur Armee einrücken, bleibt jedoch von einem Fronteinsatz verschont. Kurz zuvor beendet er den II. Akt und beginnt noch mit ersten Skizzen zum letzten, doch sind Möglichkeiten zur Arbeit rar, zumal der Briefverkehr zu Strauss kriegsbedingt stark eingeschränkt ist.

26. OKTOBER 1914

Strauss vermerkt im Tagebuch die Fertigstellung des II. Aktes, der jedoch erst zwei Jahre darauf in Reinschrift vorliegen wird.

APRIL 1915

Hofmannsthal sendet Strauss erste Szenen des III. Aktes und dieser beginnt im Mai mit der Komposition. In der Folgezeit werden in Bezug auf die Gesamtdramaturgie umfangreiche Änderungen am Text vorgenommen. Aus Besorgnis über die Verständlichkeit der Handlung soll Max Mell mit einer Einführung betraut werden, die Hofmannsthal dann jedoch selbst verfasst. Erst im September kann Hugo von Hofmannsthal Strauss endlich die Schlusszenen schicken.

28. OKTOBER 1915

Uraufführung der *Alpensinfonie* op. 64 in Berlin. Obwohl der Komponist Unmut über seine sinfonischen Arbeiten äußert, war ihm die Komposition eine willkommene Beschäftigung

während des Krieges und des Wartens auf den III. Akt von *Die Frau ohne Schatten*.

JULI 1916

Strauss tut sich schwer mit der Vertonung des III. Aktes. Insbesondere die Figuren der Kaiserin und Amme muss er erst »mit roten Blutkörperchen« füllen, und aufgrund der eingeschränkten Kontaktmöglichkeit zu Hofmannsthal nimmt er die meisten Änderungen ohne Absprache vor.

4. OKTOBER 1916

Uraufführung der zweiten, durchkomponierten Fassung von *Ariadne auf Naxos* am Wiener Hof-Operntheater.

28. JUNI 1917

Über sechs Jahre nach den ersten Gesprächen schreibt Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal: »Die Partitur der *Frau ohne Schatten* ist fertig.« Der kurzen Mitteilung folgt eine Rekapitulation der Arbeit am Werk, das eine Zeit entscheidender stilistischer und musikalischer Entwicklungen umgreift. »Ich danke Ihnen, daß sie mir den Star gestochen.«

MAI 1918

Strauss' umfangreiche Dirigiertätigkeit in Europa und den USA führt zu Unstimmigkeiten an der Berliner Hofoper und er verlässt das Haus, an dem er 20 Jahre lang als erster Kapellmeister wirkte. Die engen Beziehungen nach Wien kulminieren in seiner Ernennung zum Direktor des Wiener Hof-Operntheaters. Im Dezember 1919 wird er dieses Amt gemeinsam mit Franz Schalk antreten.



11. NOVEMBER 1918

Mit dem Waffenstillstand von Compiègne endet der Erste Weltkrieg. Nun erst wird eine Aufführung der seit über einem Jahr fertigen Oper möglich und Wien, Strauss' neue Wirkungsstätte, wird als Ort der Uraufführung festgelegt.

10. OKTOBER 1919

Am Wiener Hof-Operntheater wird *Die Frau ohne Schatten* mit Franz Schalk als Dirigent und in der Regie Erich von Wymetals uraufgeführt. Die Aufführung hat mit Schwierigkeiten vor allem der komplizierten Bühnentechnik zu kämpfen, doch Strauss ist erleichtert, die Geburt des »Schmerzenskindes« hinter sich gebracht zu haben »und gerade künstlerische Menschen halten es für mein bedeutendstes Werk.«

18. APRIL 1920

Berliner Erstaufführung der *Frau ohne Schatten* mit einem Bühnenbild von Paros Aravantinos.

ES IST HIER EINE GANZE WELT GEGEBEN

Briefe von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
20. MÄRZ 1911

[...] Also wenn man wieder etwas Großes zusammen machen wollte, so müsste es eine bunte und starke Handlung sein, und das Detail des Textes minder wichtig. Mir schwebt da etwas ganz Bestimmtes vor, etwas, das mich sehr fasziniert, und das ich ganz sicher ausführen werde, ob für Musik oder nur als Ausstattungsstück mit begleitender Musik, das werden wir uns ja entscheiden können, es ist ein Zaubermärchen, worin zwei Männer und zwei Frauen einander gegenüberstehen, [...] die eine ein Feenwesen, die andere eine irdische eine bizarre Frau mit einer sehr guten Seele im Grunde, unbegreiflich, launisch, herrisch, und dabei doch sympathisch [...] das Ganze schwebt mir wirklich mit Gewalt vor Augen und stört mich sogar im Arbeiten und hat den andern Plan, »das steinerne Herz« ganz zurückgedrängt, weil es um so viel *heller* und *freudiger* ist. Das Ganze, wie ich es da in der Luft hängen sehe (aber es ist noch unfertig, noch fehlen mir wichtige Zwischenglieder), verhielte sich, beiläufig gesagt, zur »Zauberflöte« so wie sich der »Rosenkavalier« zum »Figaro« verhält: das heißt, es bestände hier wie dort keine Nachahmung, aber eine gewisse Analogie.

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
15. MAI 1911

Lieber Dichter!

Ich möchte mich erkundigen, was die Frau ohne Schatten macht, ob ich nicht bald einmal einen fertigen Entwurf oder gar einen ersten Akt zu sehen kriege. [...]

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
15. MAI 1911

An einem schönen Stoff, wie die Frau ohne Schatten es ist, an einem solchen Stoff, so fähig, Träger schöner Poesie und schöner Musik zu werden, an einem solchen Stoff wäre es ein Frevel, wollte man hasten, wollte man sich forcieren. Da muss alles Detail fest und unverrückbar, knapp und präzise und *wahr* vor der Phantasie stehen, da muss im Stillen, unter der Schwelle des Bewußtseins, das Verhältnis der Gestalten zueinander sich ausbilden und ungezwungen in buntes Geschehen von ungezwungener Symbolik sich hinüberleben, da muss Tiefes zur Oberfläche, da darf nichts leer bleiben, nichts abstrakt, nichts bloß gewollt und bloß gemeint, dann wird die Musik so Gewalt sein, daß sie nichts braucht, als in das Letzte einzuströmen und Erde und Himmel im Strömen abzuspiegeln. Aber hier kommt alles auf Reichtum und die Dichtigkeit der wirklichen Eingebung an [...]. Hätten Sie mich vor die Wahl gestellt, es gleich zu machen oder auf Ihre Musik dafür zu verzichten, so hätte ich das letztere gewählt. [...]

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
22. APRIL 1912

[...] Also lassen Sie mich friedlich nach Italien fahren, woran mich, außer Erkrankungen meiner nächsten Angehörigen nichts abbringen wird, und was ich höchst nötig habe. Mein Kopf ist miserabel, die Nächte schlecht, die Phantasie ganz tot, ich brauche Freude, Freiheit, nicht täglich 15 Geschäftsbriefe auf dem Tisch. Seit wir uns in Berlin sahen, also seit 2 Monaten, habe ich keinen Einfall gehabt, weder für die »Frau ohne Schatten« noch für einen anderen meiner Stoffe, keine im höheren Sinn produktive Minute. Das soll ein Hund aushalten.

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
28. DEZEMBER 1913

Der Kaiser ist von den fünf Hauptfiguren des Stückes die mindest hervortretende: sein märchenhaftes Geschick, zu Stein und wieder erlöst zu werden, ist ein stärkerer Zug im Bilde – seine Physiognomie ist minder individuell als typisch: der Jäger und der Liebende. Die Musik wird ihm das wahrhaft Musikhafte mehr als das scharf Charakteristische mitzugeben haben; er soll eine süße, schöngeführte Stimme in dem Ganzen sein. Von der dreifachen Natur der Kaiserin, die am Dasein von Tier, Mensch und Geist Anteil hat, kommen in diesem Teil nur das Tierhafte und das Geisterhafte, beide zusammen das Fremdsein ausmachend, in Erscheinung: in der Mitte klafft die Lücke, das Menschliche fehlt: dieses zu gewinnen, ist der Sinn des ganzen Stückes – so auch in der Musik: erst im dritten Akt wird die Stimme der Kaiserin ihren vollen menschlichen Klang annehmen – die tierhaft geisterhaften Elemente werden dann in einem höheren Medium zu einer neuen Wesenheit

verschmolzen erscheinen. Über das Doppelgesicht der Amme, die zwischen dem Dämonischen und dem Grotesken schillert, finden Sie Gelegentliches dem Text beige geschrieben [...]

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
4. APRIL 1914

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

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
22. APRIL 1914

Es ist mir durchaus lieb, wenn Sie die erste Hälfte mit Macht zusammendrängen. Sie dürfen nur eines nicht und nie vergessen: daß die Kaiserin im geistigen Sinn die Hauptfigur und ihr Schicksal der Hebel des Ganzen ist. Färberin, Färber sind freilich die stärksten Figuren, aber eigentlich geht es nicht um sie, ihr Schicksal ist dem Schicksal der Kaiserin subordiniert. Dies mußte ich sagen und Sie müssen's immer und immer im Auge haben, sonst wird der dritte Akt unmöglich, der doch die Krone des Ganzen werden kann und soll, weit über den ersten und zweiten in ein Paradies führend, über dessen Gärten die Musik und die Poesie wirklich einmal Hand in Hand und ohne daß eine die andere klemmend niederzieht, hinschweben sollen, so wie es dieser einzige glückliche Stoff ermöglicht.

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
16. JULI 1914

Der 2. Akt ist wundervoll, das schwierige Problem der Erscheinung des Jünglings ist mit kolossalem Takt und Feinsinn gelöst, die zwei Szenen von Kaiser und Kaiserin ganz famos und der Schluss des Aktes äußerst großartig. Er stellt mir allerdings eine sehr schwere Aufgabe, besonders weiß ich noch nicht, wie ich beide Septetts bewältigen kann, auch hat sich mir merkwürdigerweise die Figur der Färbersfrau noch

nicht recht in Musik übersetzt, während mir Barak ausgezeichnet liegt. Aber ich werde fleißig daran arbeiten und hoffe, auch dies zu bewältigen. Jedenfalls haben Sie noch nichts Schöneres und Geschlosseneres in Ihrem Leben gedichtet und schmeichle ich mir es als mein Verdienst, Sie durch unsere gemeinsame Arbeit dazu gebracht zu haben. Hoffentlich wird meine Musik Ihrer schönen Dichtung würdig. [...]

RICHARD STRAUSS AN GERTY VON HOFMANNSTHAL
31. JULI 1914

Liebe Frau von Hofmannsthal!

Ich erhielt von Hugo eine Abschiedskarte aus Wien, die mich natürlich in die höchste Bestürzung versetzt hat. Wohin ist er denn abgerückt? Muß er zur aktiven Armee oder bleibt er Landsturm weit vom Schuß? Dichter könnte man wirklich zu Hause lassen, wo sonst so reichlich Kanonenfutter vorhanden ist: Kritiker, Regisseure mit eigenen Ideen, Molièrespieler etc. [...] Ich bin auch heute noch fest überzeugt, daß es erstens keinen Weltkrieg gibt, daß die kleine Rauferei mit Serbien bald beendet sein wird und daß ich den III. Akt meiner »Frau ohne Schatten« doch noch bekomme. [...]

RICHARD STRAUSS AN GERTY VON HOFMANNSTHAL
22. AUGUST 1914

[...] Ich habe die seelischen Depressionen der ersten Zeiten des Krieges (jetzt wo die großen Siegesnachrichten kommen, ist der ekelhafte Zustand so wie so überwunden) wacker durch unaufhörliches Arbeiten bekämpft und war so fleißig, daß ich am Tage des großen Sieges der bayrischen Armee, bei Metz 20. August, den Schlußpunkt unter die III., vollständig ausgearbeitete Skizze des fertigen I. Aktes des »Frau ohne Schatten« setzen konnte. [...] Hugo hat die verdammte Pflicht, den Tod fürs Vaterland nicht zu sterben, bevor ich meinen III. Akt habe, der ihm, hoffe ich, noch mehr Ehre einbringen wird, als eine schöne Todesanzeige in der »Neuen Freien Presse«.

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
5. APRIL 1915

[...] Ich bitte also dringend, rekapitulieren Sie also im III. Akt (wie Wagner es ja so oft tut), recht eindringlich die entscheidenden psychologischen Vorgänge, damit auch nichts im Dunkel bleibt, besonders das Motiv, daß die Kaiserin, weil sie Mitleid fühlen gelernt hat, sich den Schatten verdient, d. h. Mensch geworden ist. [...]

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
ANFANG APRIL 1915

Ganz richtig erfasst: am Schluss von Akt II schwebt der Schatten in der Luft, die eine hat ihn verwirkt, die andere ihn nicht rechtsgültig erworben – dieser schwebende Handel und seine Schlichtung durch ein salomonisches Urteil höherer Mächte, als deren Wortführer die »Ungeborenen« figurieren, bildet ja das Zentrum des dritten Aktes, die große Szene der Kaiserin im Tempel: dies ist der geistige Kern des ganzen Stückes, von wo aus die Akte I und II erst ihr richtiges Licht erhalten [...] Es wird unbedingt nötig sein, daß eine Einführung in die Dichtung, mit der ich den mir sehr nahestehenden jungen österreichischen Dichter Max Mell betrauen werde (und welche, knapp gefaßt, im Musikführer ihren Platz finden wird), dem Verständnis der ineinandergreifenden Motive und Symbole den Weg ebnet. Dies stand mir immer ganz klar vor Augen. Es ist hier eine ganze Welt gegeben – doch umschreibt ein Verspaar von Goethe den innersten Gehalt davon:

*»Von dem Gesetz, das alle Wesen bindet,
 befreit der Mensch sich, der sich überwindet.«*

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
15. APRIL 1915

Lieber Herr von Hofmannsthal,

Ihr III. Akt ist herrlich: Wort, Aufbau und Inhalt gleich wundervoll. [...] Meine Bedenken und Wünsche und Vorschläge habe ich in beiliegenden Blättern niedergelegt, die ich zu überlegen bitte, bis ich nach Wien komme. Am bedenklichsten scheint mir die Figur der Kaiserin, die uns menschlich nicht nahe genug tritt. Ihre Reue, ihre Entsagung für eigenes Glück an der Seite des Kaisers, Bekenntnis ihres Leichtsinns, ihrer Schuld und besonders das Schwanken zwischen Mitleid mit dem Färberpaar und der Liebe zum Kaiser müßte viel eindringlicher in der Tempelszene in einem längeren Monolog zum Ausdruck kommen. Auch das Eingreifen Keikobads müßte stärker sichtbar sein.

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
28. JULI 1916

[...] Aber bei der »Frau ohne Schatten« den Stil anwenden, der Ihnen sympathisch und auf den wir beide zusteuern müssen – geht eben wirklich nicht. Da macht es nicht etwas mehr oder weniger Musik oder Text, das liegt am Stoff selbst mit seiner Romantik, seinen Symbolen – Figuren wie Kaiser und Kaiserin nebst Amme sind nicht mit so roten Blutkörperchen zu füllen wie eine Marschallin, ein Octavian, ein Ochs. Da kann ich mein Hirn anstrengen, wie ich will, und ich plage mich

redlich und siebe und siebe durch, aber das Herz ist nur zur Hälfte dabei, und sobald der Kopf die größere Hälfte der Arbeit leisten muss, wird ein Hauch akademischer Kälte darin wehen (was meine Frau sehr richtig »Musizieren« nennt), den kein Blasebalg zu wirklichem Feuer anblasen wird. [...] Ich werde mir noch jede Mühe geben, den III. Akt in Ihrem Sinne zu formen, aber wir wollen den Entschluss fassen, die Frau ohne Schatten sei die letzte romantische Oper.

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
16. AUGUST 1916

Der III. Akt ist nun fertig: ich bin aber durch unsere sehr wohltätige Unterhaltung so unsicher geworden, daß ich überhaupt nicht mehr recht weiß, was gelungen, was schlecht ist. Und das ist recht: denn in meinem Alter gerät man zu leicht ins Fahrwasser der bloßen Routine und die ist der Tod der wahren Kunst. Ihr Notschrei gegen das Wagnersche »Musizieren« ist mir tief zu Herzen gegangen und hat die Tür zu einer ganz neuen Landschaft aufgestoßen, in der ich, von »Ariadne« und besonders dem neuen Vorspiel geleitet, mich ganz ins Gebiet der unwagnerschen Spiel-, Gemüts- und Menschenoper zu begeben hoffe. Ich sehe den Weg jetzt genau vor mir, ich danke Ihnen, daß Sie mir den Star gestochen, – nun aber schaffen Sie mir dazu die nötigen Textbücher à la »Schwarzer Domino«, »Maurer und Schlosser«, »Wildschütz«, »Zar und Zimmermann«, »Teufels Anteil«, à la Offenbach, nur mit Hofmannsthalschen Menschen, anstatt mit Theaterpuppen angefüllt. Eine amüsante, interessante Handlung, sei's mit Dialog, Arien, Duetten, Ensembles, erlebt von wirklichen komponierbaren Menschen à la Marschallin, Ochs, Barak. In welcher Form Sie wollen! Ich verspreche Ihnen, daß ich den Wagnerschen Musizierpanzer nun definitiv abgestreift habe. Auf Wiedersehen in Wien am 26. September.

Herzliche Grüße Ihr
 Dr. Richard Strauss

Die Frau ohne Schatten, das Schmerzenskind, wurde in Kummer und Sorgen während des Krieges vollendet, nachdem durch die menschliche Güte eines bayrischen Majors Distler eine vorzeitige Einstellung meines Sohnes, dessen Herz mit seinem großen Wachstum nicht Schritt gehalten hatte, verhindert worden war. Ich hatte Franz bereits bei der Fußartillerie in Mainz als Offiziersanwärter angemeldet, aber die Einsicht des bayrischen Stabsarztes hat die Einberufung nicht zugelassen. – Diese Kriegssorgen haben wohl auch der Partitur, besonders gegen die Mitte des 3. Aktes, eine gewisse nervöse Überreiztheit eingetragen, die sich schließlich im Melodram »entspannte«! Im Sommer 1918 kam in der Aschau, wo wir bei lieben Freunden, Kammersänger Franz Steiner (später vortrefflicher Interpret meiner Lieder auf vielen gemeinsamen Konzertreisen – bis Bukarest, Stockholm etc.) und Frau Nossal im Salzkammergut zu Gast waren, an mich durch Baron Andrian der Antrag nach Wien, wo Oktober 1919 unter der Leitung von Franz Schalk (Dekorationen: A. Roller, Regie: Wymetal) »Fr-o-sch« zur ersten, sehr glanzvollen Aufführung in großartiger Besetzung (Kaiser: Oestvig, Kaiserin: Jeritza, Amme: Weidt, Färberin: Lehmann, Barak: Mayr) kam, um von diesem ersten großen Erfolg ab einen längeren Leidensweg über die deutschen Bühnen anzutreten. In Wien selbst wegen anstrengenden Rollen und Dekorations-Schwierigkeiten öfter abgesagt als gegeben, strauchelte das Werk schon an der zweiten Bühne [Dresden], wo es szenisch so unvollkommen vorbereitet war – die gute Eva von der Osten hatte sich inzwischen an hoch dramatischen Partien die Stimme arg lädiert –, dass ich nach der Generalprobe den Grafen Seebach um eine Premierenverschiebung um mehrere Tage bitten musste. Trotz des vortrefflichen Orchesters unter Fritz Reiner litt der Abend sehr unter der unzureichenden Färberin – es war keine reine Freude! Es war ein schwerer Fehler, dieses schwer zu besetzende und szenisch so anspruchsvolle Werk unmittelbar nach dem Krieg mittleren und kleineren Theatern anzuvertrauen. Als ich später nur einmal die Stuttgarter Nachkriegsausstattung (»auf billig –«) sah, begriff ich, dass das Werk nur wenig Erfolg haben konnte. Schließlich hat es sich aber doch durchgesetzt, und besonders in der Wiener-Salzburger Aufführung (Krauss-Wallerstein) und zuletzt in München (Krauss-Hartmann-Sievert) tiefen Eindruck gemacht, und gerade künstlerische Menschen halten es für mein bedeutendstes Werk.

*Richard Strauss,
Erinnerungen an die ersten
Aufführungen meiner Oper
1942*

Nicht das leuchtende durch Furcht verdunkeln, nicht dem wunderbaren Vogel die Flügel binden! Mut ist das innere Licht in jedem Märchen, darum ist die Kaiserin so leuchtend und mutig – und wirft sich, wo ihr schaudert, mit erhobenen Flügeln, wie ein Schwan, dem Fremden und Geheimnisvollen entgegen. Fremd und geheimnisvoll sind solche Nächte, wie alle Geschenke des Himmels, aber darum sind sie heilig, und sie durchleben ist ein heiliger Dienst – in dem darf man nicht zittern. Das Erschütternde ist da, der dunkle schauerlich süße Abgrund ist da – aber du darfst nicht hineinstürzen – seine Nähe ist nur eine Heiligung mehr. Alles ist heilig und schön – jede Sekunde: küsse die Augen und heilige sie und dann lass sie alles in sich trinken, das Oben und das Unten und die wunderbare Mitte, die süßen bewegten Arme und die süßen ruhenden Brüste, die Lippen und das Haar. Verbirg nichts – wo das Verbergen ist, da ist die Hast und die Glut der Jagd, da ist der Kaiser und der tödliche Pfeil und die Gazelle; wo alles sich darbringt, da ist die nächtliche Feier, der Tempel und die Sterne. Gib dich sanft und festlich, du Süße, und erschüttere den, der selig wird durch dich, mit deinen zarten Händen – wie du eine Harfe erschütterst –, dann ist die Erschütterung von dir genommen, und was du empfängst, ist die Musik. – Zittere nicht, denn was wird aus dem Tempel, wenn die Priesterin zittert! Wirf dich in den Abgrund, aber nur weil unten die goldene Treppe ist, die zu den Sternen führt. Sei die süße Herrin und nicht das scheue Mädchen, – gieß dich aus in Augen, Hände und Mund, behalte nichts von dir in dir, dann wirst du leicht sein und schweben, Zauberin auf ihrem Zauberbette – Verwandlerin, selber verwandelt, unfindbar allen außer dem einen, den du verzauberst.

*Hugo von Hofmannsthal,
Reflexion aus dem Nachlaß
1919*

DER FALKE

Der verlängerte Arm des Kaisers. Mit seiner Hilfe bezwingt er die Gazelle. Der Falke steht somit für dessen Macht, doch ebenso für den Preis des Sieges. Der Falke, von seinem Besitzer verwundet, zeigt die Wunde, das Trauma, das Gewaltakte im Opfer hinterlassen. Die Kaiserin sieht in ihm ihre eigene Verwundung. Der Kaiser erkennt hierin die Kehrseite seiner Macht.

– Claus Guth



DER KAISER

Der Jäger; er ist interessiert an Eroberung, Sieg, am Genuss, den ihm sein Besitz verschafft. Das erwachende Selbstbewusstsein seiner Beute (der Kaiserin) ermöglicht es ihm, ein anderes Wesen wahrlich anzuerkennen.

– Claus Guth

DER VERLUST DES WERTEGEFÜHLS IN MENTALER DEPRESSION

Pierre Janet

1908 veröffentlichte der französische Psychoanalytiker Pierre Janet im »Journal de Psychologie normale et pathologique« einen Beitrag, der den Krankheitsverlauf eines jungen Mädchens schildert, die das Gefühl des »Lebendigseins« verloren hat. Hugo von Hofmannsthal hat diesen Fall vor allem für die Figur der Färberin als maßgebliche Inspirationsquelle herangezogen.

Es handelt sich um ein junges Mädchen im Alter von 23 Jahren, aus einer Neuropathen-Familie stammend – ein junges Mädchen von kleiner Größe, etwas ärmlich, bei der niemals alles nach Plan lief. Im Alter von 16 Jahren hatte sie zeitweise nasale Blutungen und seit dieser Periode keine Menstruationsanzeichen mehr. Ihr Charakter war schüchtern und verschlossen. Sie hatte kaum Freunde und suchte keine Gesellschaft. In ihre Arbeit legte sie vielleicht etwas zu viel Genauigkeit und zeigte manche Neigung zur Sorgfalt. Sie war ein sehr intelligentes und fleißiges Mädchen.

Sie behauptet, letzten Februar, während einer kurzen Reise in der Eisenbahn, von einer in Priesterkleidung kostümierten Person verfolgt worden zu sein. Es scheint, dass diese Kreatur sie anschließend in einem anderen Kostüm verfolgte. Als sie zu Hause ankam, musste sie sich übergeben. In der darauf folgenden Nacht und am nächsten Tag war sie äußerst unruhig, schließlich beruhigte sie sich und kam in den gegenwärtigen Zustand, der nun bereits seit drei Monaten andauert.

Dieses junge Mädchen möchte keiner Beschäftigung mehr nachgehen. Sie macht nichts, bleibt reglos auf ihrem Stuhl oder geht unbestimmt durch das Zimmer, alle Objekte berührend, um ein bestimmtes Bedürfnis zu befriedigen. Sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf nichts und geht von einem Objekt zum nächsten, von einer Idee zur nächsten. Sie antwortet korrekt auf einfache Fragen und drückt genauso gut aus, was sie spürt, aber sie ermüdet sehr schnell, sagt Worte ohne Bedeutung.

Die seltsamste Sache liegt in der immer gleichen Menge an Emotionen, die sie dauernd zu fühlen scheint und den ganzen Tag über auf die eigenartigste Weise ausdrückt. Wir stellen ein eigenartiges Gefühl fest, nicht zu leben, nicht zu

existieren und vor allem, sich nicht im Klaren über die Zeit zu sein: »Habe ich weitergelebt? Bin ich schon lange krank? Gibt es Tage, an denen ich leide?« In Wahrheit sind es mehr als drei Monate. Sie spricht, als ob sie eine rückschrittliche Amnesie gehabt und diese drei Monate vergessen hätte, was jedoch überhaupt nicht stimmt. Wenn man sie fragt, was sie gestern, vorgestern gemacht hat oder was passierte, als sie in die Nervenklinik gekommen ist, antwortet sie ohne besondere Details, aber sehr korrekt und man hat keine Wissenslücke in ihrem Gedächtnis finden können. Sie sieht die Ereignisse, behält sie in Erinnerung, aber hat das Gefühl, dass sie die Zeit nicht füllen, dass die Zeit seit dem Moment aufgehört hat zu vergehen, als sie krank wurde. Sie sieht sich mit Furcht und Misstrauen konfrontiert.

Sie traut sich nicht, etwas alleine zu machen, wenn sie nicht unbestimmt umherläuft und die Objekte in ihrem Zimmer berührt. Immer fragt sie Menschen, was sie machen muss. »Muss ich aufstehen? Muss ich einen Hut aufsetzen? Muss ich antworten? Muss ich essen?« Sie hat immer Angst, Dummheiten zu machen. Dieses Verhalten gleicht überhaupt nicht ihrem vorherigen. Sie hat sich vollkommen verändert, all ihre Gewohnheiten der Erziehung verloren, hat kein Schamgefühl und keinen Anstand mehr. Ihre Eltern sind überrascht, dass sie so viel Selbstbewusstsein hat, dass sie über alles ohne zu zögern spricht und Blödsinn sagt. Sie wird pöbelhaft, unkeusch, ohne Reflexion, da sie die Gedanken ausdrückt, die ihr in den Sinn kommen. Ihr Misstrauen scheint mit einer gewissen Art des Schwundes an Feinfühligkeit zusammenzuhängen. Sie ist sich der Veränderungen, die in ihr stattgefunden haben, bewusst und beklagt sich darüber den ganzen Tag. Sie verspürt keine Zuneigung mehr, noch Lust und möchte nichts mehr machen. Dabei hatte sie einst Zuneigung zu ihrem sehr kranken Bruder, was ihr überhaupt nichts ausmachte. Hinter diesen Bemerkungen steckt eine große Wahrheit, die vordergründig etwas seltsam wirkt. Ihre Zuneigung und Emotionen sind offenbar verschwunden, da es einige Anzeichen gibt, die das bestätigen. Ihr Bruder, den sie leidenschaftlich liebte, ist an Tuberkulose gestorben, während sie krank war. Sie blieb vollkommen gleichgültig.

Ein sehr bemerkenswertes Gefühl spielt in ihrer ganzen Krankheit eine Rolle: Es ist das Gefühl des Zweifels an der Realität von Objekten oder Dingen, die man ihr zeigt. Ihre komische Art ist immer die gleiche. Sie ist ihrer Schwester gegenüber sehr kalt, verweigert eine Umarmung und beginnt daraufhin, sie näher zu betrachten. Sie kommt immer zur gleichen Erkenntnis: »Das ist die Frau, die neulich gekommen ist. Ich weiß nicht, ob es meine Schwester ist.« Dieses Gefühl, dieser Zweifel gilt für alle Personen und alle Objekte, die sie vor ihrer Krankheit gekannt hat. Alles ist hässlich und geschmacklos geworden, die Ernährung und selbst das Wasser. Es scheint, als ob alle Objekte und alle Lebewesen ihren Wert verloren hätten. In anderen Studien betonte der Autor den Verlust der Realitätsgefühle, der hier gleichfalls besteht, aber in diesem Fall sehen wir zudem ein seltsames Verschwinden aller Wertefühle.

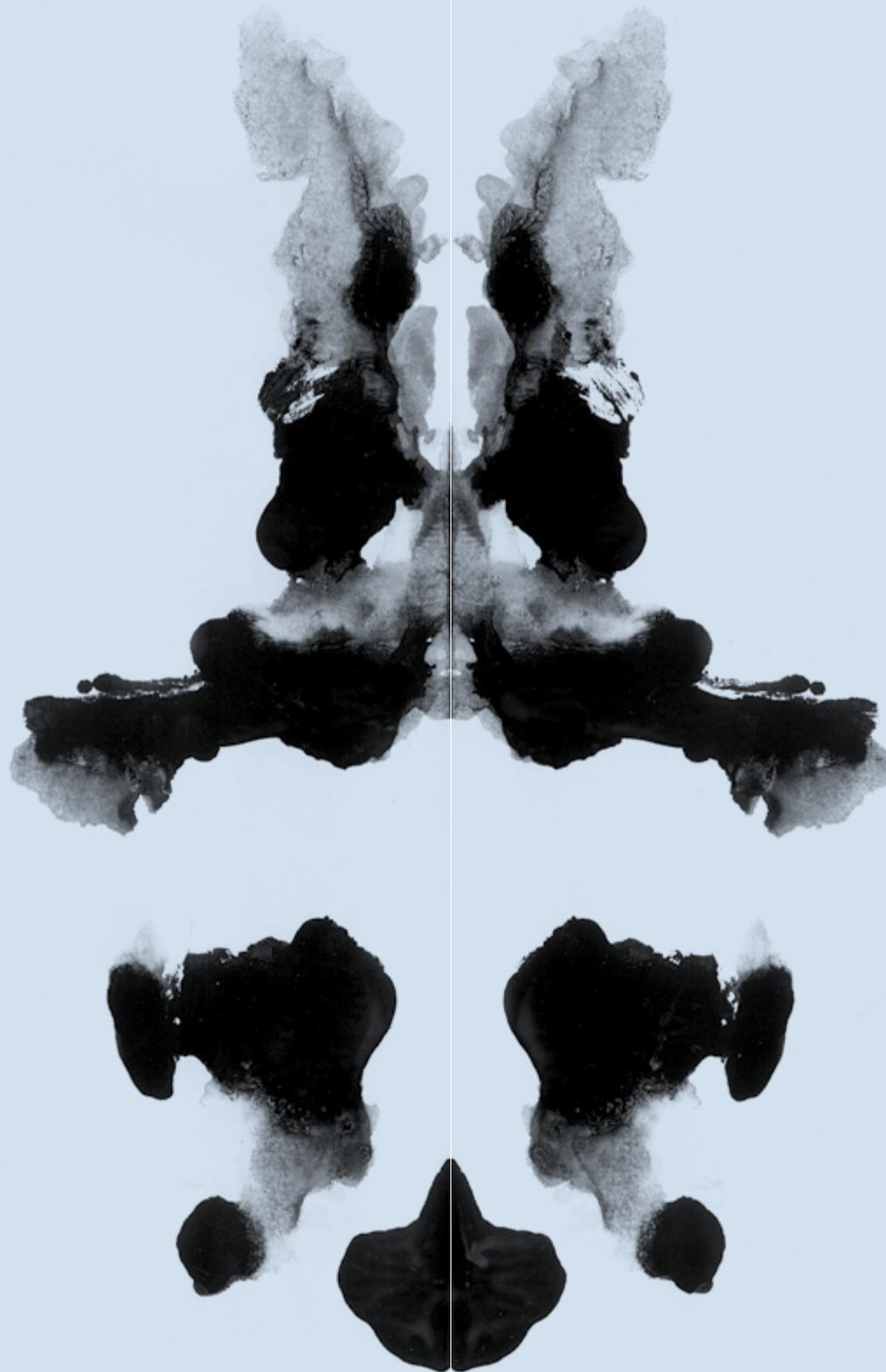
Der Fall ist wirklich seltsam. Dieses junge Mädchen weist keine Störung der Empfindsamkeit auf: Das Schmerzgefühl, der Seh-, Gehör- und Geschmacksinn sind absolut normal, Bedürfnisse wie Hunger, Durst, Ausscheidung sind bei ihr auf gleiche Weise vorhanden wie zuvor. Der Autor stellt bloß eine eigenartige Sache fest: Sie beschwert sich, den Geruchssinn verloren zu haben und tatsächlich ist der Geruchssinn sehr geschwächt.

KEIKOBAD

Der Vater – hier die Verkörperung eines starken und mächtigen Mannes, dessen Äußerungen unwiderruflich sind. Seine Behauptungen über andere (besonders Männer), säen ständiges Misstrauen bei seinem Kind. Seine Macht liegt im Schweigen – er beobachtet und ist anwesend, zieht als moralische Instanz die Fäden (denn er ist der Mann, der die Welt erklärt hat).

Die Mutter – seine Frau – war die »menschliche« Seite; sie war es, die Verständnis zeigte, doch ist sie verschwunden, womöglich tot? Der Vater klammert sich an sein einziges Kind – durch ein Gefängnis aus Bestimmungen – dem Kind gelingt es nicht, hinter die Maske der Macht zu blicken oder sie ihm herunterzureißen, um seine Emotionen zu erkennen (wie seine Mutter es einst tat).

– Claus Guth



DIE GAZELLE

Die Gazelle vereint Schönheit und deren Verwundbarkeit. Sie ist eine der Existenzformen der jungen Frau, die später die Kaiserin genannt werden wird. Diese junge Frau ist in einem Zustand ständiger Verwandlung. Anders gesagt, weder ist ihr Lebensweg schon bestimmt, noch hat sie bereits eine festgelegte Bedeutung – wie alle Kinder versucht sie, durch Spiele verschiedene Daseinsformen zu begreifen. Ihre spielerische Suche nach Identität wird jedoch verhängnisvoll gestört, durch Gewalt (die Jagd). Nun zwingt eine andere Person (der Kaiser) sie dazu, sich ein Lebensziel zu setzen, ohne dass sie ihre Bedürfnisse selbst hätte entdecken können.

– Claus Guth

INCOMPLETE IM LOGISCHEN SINN

Ronny Dietrich

Ronny Dietrich ist nach einer Ausbildung auf verschiedenen Instrumenten und einem Studium der Musikwissenschaft in ihrer Heimatstadt Frankfurt/Main seit 1981 als Dramaturgin tätig. Zunächst im Konzertbereich an der Alten Oper Frankfurt (1981–85) und am Wiener Konzerthaus (1985–90), dann als Operndramaturgin in Kiel (1990–93) und am Opernhaus Zürich in leitender Funktion (1993–2012). Von 2012 bis 2016 leitete sie die Abteilung Dramaturgie und Publikationen bei den Salzburger Festspielen.

*Mit dem Team Claus Guth/Christian Schmidt verbindet sie seit der ersten gemeinsamen Produktion – Schuberts *Fierrabras* 2002 – eine kontinuierliche Zusammenarbeit (Radamisto, Ariane et Barbe-Bleue, Ariadne auf Naxos, Tristan und Isolde am Opernhaus Zürich, Lucio Silla im Theater an der Wien, Le nozze di Figaro, Don Giovanni und Fidelio bei den Salzburger Festspielen, Parsifal am Gran Teatre del Liceu Barcelona sowie Die Frau ohne Schatten und Lohengrin an der Mailänder Scala).*

Ein »Schmerzkind« hat Richard Strauss seine Oper Die Frau ohne Schatten einmal genannt und in der Tat zeugt der ausgedehnte Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal von einem wechselvollen wie krisengeschüttelten Entstehungsprozess, der bei den beiden Autoren gleichermaßen euphorische Ausbrüche wie größte Selbstzweifel auslöste und gleichsam auch den in der Oper vorgeführten Selbstfindungsprozess widerspiegelt. Ohne Frage stellt die Die Frau ohne Schatten in ihrer Vielschichtigkeit etwas Einzigartiges dar, werden hier doch zahllose Motive aus der Weltliteratur in den Dienst einer Handlung gestellt, die die Frage nach dem Menschsein aufwirft. In Hofmannsthal eigenen Worten: »Von der dreifachen Natur der Kaiserin, die am Dasein von Tier, Mensch und Geist Anteil hat, kommen in diesem Teil (dem ersten Teil des ersten Aufzuges) nur das Tierhafte und das Geisterhafte, beide zusammen das Fremdsein ausmachend, in Erscheinung: in der Mitte klafft die Lücke, das Menschliche fehlt: dieses zu gewinnen, ist der Sinn des ganzen Stückes.« (am 28. Dezember 1913 an Strauss)

Wesentlicher aber als die vielfältigen motivischen Quellen, die Hofmannsthal zu einem seelischen Gespinnst feinsten psychologischer Regungen eigener Provenienz verwob, scheint die literarische Atmosphäre, in der Die Frau ohne Schatten entstand. Wie schon in vorausgegangenen Werken des Dichters wird spürbar, welchen Einfluss Sigmund Freud mit seinen psychoanalytischen Schriften, u. a. seiner im Jahre 1900

veröffentlichten Traumdeutung, aber auch C. G. Jung mit seinen Untersuchungen von Archetypen und Symbolen im Wien der Jahrhundertwende ausübte. Ein Einfluss, der noch in Max Ernsts surrealen Collagen zu Une semaine de bonté nachhallt.

Obwohl als Märchen »getarnt« – eine häufig geübte Praxis der damaligen Zeit, um die noch neuen tiefenpsychologischen Erkenntnisse verschleiert nutzbar zu machen – ist die Die Frau ohne Schatten ganz nah am Leben angesiedelt und lotet einmal mehr das zentrale Thema Hofmannsthals, das der Verwandlung und des Zueinander-Kommens, aus. Im Juni 1914 heißt es in einem Brief an Yella Oppenheimer: »Dass kein Mensch sein Leben in die anderen legen darf – noch kann – dass hier, hier gelebt und gewagt werden muss, ... das ist mein alpha und omega für Sie, wie für alle Menschen. Ich lasse es in der neuen Oper die Ungeborenen, schwebend und unsichtbar – den Lebenden wieder und wieder zusingen: Ihr seid es, die leben müsst, weil Ihr lebt – um Euch geht es, Euch geht es an!«

Lässt man sich von der Märchenmetapher nicht täuschen und folgt stattdessen den von Hofmannsthal in seinen Briefen an Strauss reichlich hinterlassenen Spuren zur Interpretation des Symbolgehalts der Oper, mutet die Handlung geradezu wie ein Fallbeispiel der Traumdeutung an: »Da muss in aller Stille, unter der Schwelle des Bewusstseins, das Verhältnis der Gestalten zueinander sich ausbilden und ungezwungen in buntes Geschehen von ungezwungener Symbolik sich hinüberleben, da muss Tiefes zur Oberfläche.« schreibt Hofmannsthal am 15. Mai 1911 an Strauss.

Klassisch schon ist die Ausgangssituation; geradezu bildbuchhaft werden die typisch konfliktstiftenden Grundsituationen eingeführt: Ein mutterlos aufgewachsenes Mädchen, dominiert von einem übermächtigen Vater, findet sich in einer Beziehung wieder, die der Zufall stiftete, und der sie keineswegs gewachsen ist. Aus Sicht der Jung'schen Psychologie lassen sich die beiden im Mittelpunkt der Oper stehenden Paare leicht als Spiegelungen oder verschiedene Aspekte ein und desselben Paares deuten. Doch Hofmannsthal ging noch einen Schritt weiter und gestaltete die Kaiserin als alleiniges Zentrum der Handlung, ein Faktum, an das er den Komponisten zu erinnern sich mehrfach bemüht fühlte. Sie ist die Auslöserin sämtlicher Vorgänge, denn es ist ihre seelische Erstarrung, die es zu überwinden gilt. Liest man das Libretto der Oper, die nicht Die Kaiserin, sondern eben Die Frau ohne Schatten heißt, als Traum der Titelfigur, so entschlüsselt sich die Handlung auch in ihren scheinbaren Widersprüchen.

»Die Charaktere teilen, verdoppeln, vervielfältigen sich, lösen sich auf und verschmelzen wieder. Doch ein Bewusstsein herrscht über sie alle, jenes des Träumers. Für ihn gibt es keine Geheimnisse, keine Unlogik, keine Skrupel, keine Gesetze. Er spricht weder frei noch verurteilt er, er stellt nur Verbindungen her. Und da Träume viel häufiger schmerzvoll als glücklich sind, begleitet ein Unterton von Melancholie und Mitleid für alle Sterblichen die Geschichte.« Dies schrieb ein anderer als Hofmannsthal, nämlich August Strindberg 1901 über sein Traumspiel. Doch genau diese Mechanismen bestimmen auch Die Frau ohne Schatten.

Die Träumende versetzt sich zunächst in ein exotisches Ambiente, stilisiert sich und ihren Mann zu archetypischen Gestalten, doch bald schon dringen biografische Einzelheiten an die Oberfläche: ihre Kindheit, die erste Begegnung mit ihrem Mann, der Verlust der kindlichen Unschuld, die an sie gestellten Ansprüche, die sie nicht zu erfüllen vermag, und die sich daraus ergebenden Schuldgefühle. Diesen zu begegnen tritt sie eine Reise in die ihr vom Vater verbotenen Gefilde an, legitimiert durch die

herbei imaginierte Amme, der sie als Stellvertreterin der väterlichen Autorität zu trotzen weiß, sie gar auf ihre Seite zu ziehen vermag. Ihr wird die Verantwortung für die nächsten Schritte übertragen, während die Träumende sich auf das Beobachten beschränkt. In der Färberwelt, folgerichtig der äußerst denkbare Gegensatz zum Kaiserreich, wird medias in res das den Traum auslösende Problem angegangen: das eheliche Zusammenleben von Mann und Frau. Dadurch, dass der Färber eindimensional positiv gezeichnet ist, gibt er der Färberin stellvertretend für die Träumende die Möglichkeiten, verschiedene Szenarien durchzuspielen. Interessanterweise ist der Färber neben Keikobad die einzige Figur der Oper, die einen Namen trägt, somit der eigentliche Gegenentwurf zum übermächtigen Vaterbild. Die sich steigernden Gegenschnitte von Färber- und Kaiserwelt finden ihren Höhepunkt im vierten Bild des zweiten Aufzuges, in dem sich die Figuren von Barak und Kaiser vollständig überlappen, während sie vordem – der in sich selbst kreisende, d.h. stets nur monologisierende Kaiser gegen den sozial engagierten Färber – ein Gegensatzpaar waren.

Der Traumlogik folgend werden die nicht Ziel führenden Konflikte des Färberpaares am Ende des zweiten Aktes mit einem großen Knall aufgelöst. Zuvor aber erfolgte auch eine immer größer werdende Identifikation von Färberin und Kaiserin, indem erstere den bislang unerfüllten und verdrängten Wunsch nach Kindern ihren erotischen Fantasien opfert. Im dritten Akt schließlich konzentrieren sich die Traumgesichte vollends auf die »schattenlose Frau«, so dass Strauss nach der ersten Lektüre des 3. Aufzuges monierte, »dass die Kaiserin nur von dem Gedanken an ihr eigenes Menschtum so erfüllt ist, dass sie ... den Kaiser ganz vergessen hat ... Hierin liegt an sich etwas Unnatürliches und Unsympathisches. Darum müsste die Entsagung der Kaiserin auf Liebe, auf Errettung des Kaisers, der Entschluss des Büßen-Wollens viel eingehender motiviert werden. Sonst wird niemand begreifen, warum der Kaiserin das Glück Baraks näher steht, als ihr eigens und das Leben des Kaisers.« Und Hofmannsthal antwortete: »Der letzte entscheidende Entschluss der Kaiserin: halb irrational – incomplet im logischen Sinn – trägt den Stempel des Bizarren wie alles was sie tut...«

DIE AMME

Der Geist, der stets das Böse will und stets das Gute schafft. Die Amme erschließt Dinge, die man alleine niemals erreichen könnte. Sie ist das Gegenstück zur Kaiserin und äußert ihre Zweifel, erkennt ihre Begierden und wird mit dem erwachenden Selbstbewusstsein der Kaiserin schließlich überflüssig; daraufhin verschwindet sie. Die Amme nimmt eindeutige Haltungen ein und in der Auseinandersetzung mit diesen entwickelt die Kaiserin ihre eigene Persönlichkeit; auf diese Weise spendet die Amme ihr ihren Schatten. Die Amme ist ein Katalysator, eine urzeitliche Form dynamischer Energie, jenseits aller moralischen Maßstäbe.

– Claus Guth



DER SCHATTEN

Der Schatten verbindet den Menschen mit der Erde, gibt ihm Gewicht, ankert ihn. Anders gesagt, nur ein Mensch, der fest im Leben steht, hat einen Schatten – jemand der handelt, Verantwortung übernimmt und sich dem Rhythmus von Vergehen und Werden unterwirft. »Kinder haben« kann nur Folge davon sein – einen Schatten zu haben ist nicht dasselbe.

– Claus Guth

ZUR MUSIKALISCHEN CHARAKTERISTIK

Roman Reeger

Die frühesten Quellen der Beschäftigung mit dem Opernprojekt, das später *Die Frau ohne Schatten* werden sollte, finden sich bereits im Juni 1910. In einem Brief an den befreundeten Schriftsteller Graf Kessler erwähnt Hugo von Hofmannsthal erstmals »das steinerne Herz«. Es beschreibt die Geschichte eines Mannes, der in den Wald geht und sein Herz gegen ein steinernes tauscht, um reich und mächtig zu werden, sich am Ende jedoch wünscht, den Tausch rückgängig machen zu können. Vermutlich hatte sich Hofmannsthal hierfür von Wilhelm Hauffs Märchen *Das kalte Herz* inspirieren lassen. Dass der Dichter dieses Projekt nicht weiterverfolgte, äußerte er gegenüber Strauss in einem Brief vom 20. März 1911, in welchem er stattdessen von der neuen Idee eines »Zaubermärchens« berichtete. »Zwei Männer und zwei Frauen« sollten »einander hierin gegenüberstehen, und zu einer dieser Frauen könnte man sehr wohl Ihre Gattin mit aller Diskretion Modell stehen lassen [...] eine *bizarre* Frau mit einer sehr guten Seele im Grund, unbegreiflich, launisch, herrisch, und dabei doch sympathisch, sie wäre sogar die Hauptfigur«. Des Weiteren schilderte Hofmannsthal Strauss ein buntes Ambiente: »Palast und Hütte, Priester, Schiffe, Fackeln, Felsengänge, Chöre, Kinder«, von welchem sich Strauss schnell begeistern ließ. Nicht zuletzt sollte Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* »als gewisse Analogie« dem neuen Werk Vorbild sein, wie es zuvor bereits *Die Hochzeit des Figaro* für *Der Rosenkavalier* getan hatte.

Auch wenn das Projekt nun in Grundzügen skizziert war, dauerte es bis zur Mitte des Jahres 1913, dass sich Hofmannsthal dem Schreiben des Librettos ernsthaft zuwandte. Als »Zwischenarbeiten« entstanden im Sommer 1911 *Ariadne auf Naxos* und 1912 bereits die Idee zum Ballett *Josephs Legende*, dessen Partitur Strauss 1914 beendete. Mehrfach erkundigte sich Strauss nach dem Stand ihrer Oper und musste sich immer wieder von Hofmannsthal trösten lassen. Erst zu Beginn des Jahres 1913 – zu diesem Zeitpunkt war noch keine Zeile geschrieben – formulierte der Dichter gewissermaßen den Kern der Geschichte. Ihm schwebten »zwei Welten, zwei Menschenpaare, zwei Konflikte« vor, die einander »wechselseitig ablösen, einander spiegeln, einander steigern, und schließlich einander aufheben«. Eine gemeinsame Italienreise im April 1913 sorgte dafür, dass die Arbeit entscheidend vorangetrieben werden konnte. Mitunter präsentierte Strauss hier die Idee, dass sich der Dualismus von Licht und Schatten, von oberer und unterer Sphäre, auch in der Orchestrierung widerspiegeln solle, indem er für die »höhere Welt« ein kleiner besetztes und somit transparenteres *Ariadne*-Orchester vorschlug.

Die »Erdenatmosphäre« sollte durch das große Orchester repräsentiert werden. Doch dauerte es noch ein weiteres Jahr, bis der ungeduldige Strauss das Libretto des ersten Aktes vorliegen hatte und mit der Arbeit beginnen konnte. Das lange Warten hatte sich jedoch gelohnt, denn Strauss war begeistert: »Hoffentlich wird meine Musik Ihrer schönen Dichtung würdig«, schrieb er am 16. Juli 1914 an Hofmannsthal, kurz nachdem dieser ihm den zweiten Akt zugesandt hatte. Bereits Ende Oktober 1914 hatte Strauss die Komposition der ersten beiden Akte abgeschlossen. Der Beginn des I. Weltkriegs belastete die Arbeit abermals. Nicht zuletzt, da Hofmannsthal als Reserveoffizier eingezogen wurde. Dennoch konnte der Dichter den letzten Akt Mitte 1915 abschließen und gab Strauss darüber hinaus Hinweise, dass die Duette Baraks und seiner Frau, der Kaiserin und des Kaisers sowie die letzte Arie der Amme besondere Momente dieser Oper seien und somit auch musikalisch herausstechen sollten. Die produktive Komponierweise Strauss' – im Sommer 1915 organisierte er seine Arbeitstage so, dass er morgens den dritten Akt skizzierte und nachmittags und abends jeweils den ersten Akt orchestrierte – sorgte dafür, dass *Die Frau ohne Schatten* am 11. Oktober fertig gestellt war und er Hofmannsthal die Oper bei einem Treffen in Berlin vorspielen und -singen konnte. Den Sommer des Jahres 1916 nutzte der Komponist dann, um die restlichen beiden Akte zu instrumentieren und beendete die Reinschrift am 24. Juni 1917.

DIE LETZTE ROMANTISCHE OPER

Beide Künstler waren sich einig, dass *Die Frau ohne Schatten* ein besonderes Werk sein sollte, »etwas Großes«, wie Hofmannsthal schon 1911 bemerkt hatte. Dieser war auch der erste, der die Idee einbrachte, ein »Zaubermärchen« zu schaffen, in welchem sich zwei Paare gegenüberstehen, »ein irdisches« und das andere aus der Welt der Feenwesen. Nach ihrer avancierten ersten Zusammenarbeit *Elektra*, gefolgt von *Der Rosenkavalier*, in welchem sich burleske Elemente mit intimer Poesie paaren, suchten die Autoren hier die Anknüpfung an die Tradition des 19. Jahrhunderts. Dies zeigt sich bereits in den Motiven der Handlung des Librettos: ein höheres und ein niederes Paar, wie in Mozarts *Die Zauberflöte*, das Moment der Versuchung, wie in Goethes *Faust*, und die Einkleidung in ein quasi-mythisches Welttheater, das an Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* erinnert. Die reichhaltige Symbolwelt Hofmannsthals steigerte sich in diesem »echten Opernlibretto« noch einmal. Die Vielzahl der Symbole erweckte mitunter den Eindruck, die Handlung sei bis zur Unkenntlichkeit kompliziert.

Sowohl Hofmannsthal als auch Strauss waren sich der Sonderstellung ihrer dritten Zusammenarbeit für die Opernbühne, die von den ersten Ideen bis zur Uraufführung 1919 in der Wiener Staatsoper acht Jahre umfasste, von Beginn an bewusst. Beide, der Dichter und der Komponist, sahen hierin gar Haupt- bzw. Schlüsselwerk. Stilistisch stehen thematische Gegensätze und Entwicklungen weniger im Zentrum von *Die Frau ohne Schatten* als ein nahezu unüberblickbares Geflecht an Motiven, Klangsymbolen und Klangfarben, für die Strauss einen großen Orchesterapparat von 120 Musikern vorsah. »Wir wollen den Entschluß fassen, die Frau ohne Schatten sei die letzte romantische Oper.«, schrieb er 1916 an Hofmannsthal.

LEITMOTIVIK

In Bezug auf die musikalische Gestaltung schwebte Hofmannsthal zunächst ein Stil vor, der die Orchestersprache von *Ariadne auf Naxos* und *Der Rosenkavalier* miteinander verband, wobei die Musiksprache sich an *Elektra* orientieren sollte. Doch stand es für Strauss nach der Lektüre der ersten Librettoteile schnell fest, dass die an Symbolen und Motiven reiche Dichtung durch die Musik eine größere Klarheit erhalten müsse. Strauss versuchte, der Komplexität des Textes eine möglichst nachvollziehbare und eindeutige Musiksprache entgegenzustellen. Dass die Leitmotivik im Sinne Richard Wagners ein zentrales Mittel darstellte, die Handlung und Momente des Librettos zu verdeutlichen, lag für den Komponisten auf der Hand. Wenngleich Strauss keineswegs die Motive schematisch aneinanderreihete, so zeichnet sich *Die Frau ohne Schatten* doch durch eine Eindeutigkeit des Motivleitfadens aus, die nicht mit Simplizität zu verwechseln ist, sondern eben die vielschichtige Struktur des Librettos berücksichtigt. Gleich der Beginn gibt einen Überblick über die wesentlichen Motivkomplexe, die im weiteren Verlauf der Oper eine Rolle spielen werden.

Das erste Motiv, welches in dieser Oper erklingt, ist das des Geisterkönigs Keikobad, der zwar den Verlauf der gesamten Geschichte wesentlich beeinflusst, ohne jedoch auch nur einen Ton in der Oper zu singen. Das Keikobad-Motiv ist ein absteigendes »Schicksalsmotiv«, bestehend aus drei Tönen, dessen Rahmenintervall ein Tritonus bildet (A-Es) und zugleich die unheimliche Anrufung des dreisilbigen Namens Kei-ko-bad, das zu Beginn der Oper dreifach wiederholt wird. Die dreifache Wiederholung ist möglicherweise als ein Hinweis auf die in drei Tagen verstreichende Frist zu verstehen, in der die Kaiserin einen Schatten erlangen muss. Keikobads Motiv erscheint in den tiefen Tenor- und Basstuben und repräsentiert somit die dunkle Sphäre, während gleichzeitig eine liegende »helle« Es-Dur-Oktave in den höheren Registern zu hören ist, die auf den Es-Dur Beginn von Mozarts *Zauberflöte* verweist, die Strauss und Hofmannsthal als Vorbild für *Die Frau ohne Schatten* diente. Diese musikalische Polarität ist an vielen Stellen der Oper sichtbar. Zugleich tritt die Bedeutung der Tonart Es-Dur, die für Strauss mit dem »Heroischen« verbunden war, in den Vordergrund.

Direkt hieran anschließend erklingt das Motiv der Amme, das sich aus der gehaltenen Es-Dur-Oktave als Klarinettengirlande entspinnt und gleichzeitig die »leere Harmonie« vervollständigt. Die Rolle der Amme, die von Keikobad mit der Aufsicht über die Kaiserin beauftragt wurde, wird durch die Verschränkung und Ergänzung dieser beiden Themen deutlich. An einem Punkt im Dritten Akt, an welchem die Präsenz des Keikobad-Motivs mehr und mehr zurückgedrängt wird, zeigt sich die Verbindung zwischen Amme und dem Geisterfürsten abermals besonders deutlich in ihrer Abschiedsarie, in der sie die Trennung von der Kaiserin beklagt und Keikobad mehrfach anruft. Hieraufhin kehrt das Keikobad-Motiv zurück und das Ende verbindet sich mit dem Anfang.

Der Auftritt des Boten fällt folgerichtig mit dem Erscheinen des Botenmotivs zusammen, das mit einer fallenden Quinte beginnt, und den Gesangseinsatz der Amme (»Licht über'm Meer«) einleitet und somit auch dramaturgisch »motiviert«. Diese drei Motive erscheinen jeweils auf Stichwort und prägen für die gesamte Phrase der Amme das motivische Grundmaterial, welches diminuiert, augmentiert und in verschiedenen Variationen erscheint.

Auf die zentrale Frage des Boten »wirft sie einen Schatten?« antwortet eine triolische Figur in der Klarinette, das so genannte »Schatten-Motiv«, und wenig später, auf »Durch ihren Leib« wird erstmals das von den reinen Intervallen Quarte, Quinte und Oktave beherrschte Motiv der Kaiserin hörbar und musikalisch in derart ausgestaltet, dass die bis dorthin vorherrschende Präsenz Keikobads schwindet und die Kaiserin gänzlich in den Mittelpunkt der Handlung und der musikalischen Entwicklung rückt, da auch der weitere Verlauf aus dem Material des Kaiserin-Motivs abgeleitet ist, der gesamte Formabschnitt somit von diesem durchdrungen wird. Dies zeigt sich in der polyphonen Durchführung, in der verschiedene Varianten des Kaiserin-Motivs präsentiert werden. An dieser Stelle wird deutlich, wie sehr Richard Strauss sich in der Behandlung der Leitmotive an Richard Wagner orientierte, der einst die Wiederkehr der »Hauptmotive« und ihre Verbindung zu einer einheitlichen künstlerischen Form formulierte. Eine wesentliche Veränderung der musikalischen Textur lässt sich ab »Die Nacht war nicht in zwölf Monden« beobachten. Nach der Es-Dur-Sphäre des durch Keikobad geprägten Beginns und dem fragilen Fis-Dur des Zwischenteils der Kaiserin, folgt nun ein Abschnitt in E-Dur. Diese Tonart war für Strauss die »erotische Tonart«, die er bevorzugt für Liebesvorgänge einsetzte. Der gesamte folgende Abschnitt ist somit als Rekapitulation der Beziehung der Kaiserin und des Kaisers zu verstehen. Dies zeigt sich in dem ersten Erscheinen des Motivs des Kaisers, das mit dem Sprung einer großen Sexte beginnt. In dem hieran anschließenden Formteil werden die Motive des Kaisers und der Kaiserin im engen kontrapunktischen Satz miteinander verschränkt, sodass sich ein dichtes polyphones Gewebe bildet, welches sich deutlich von der wagnerischen Technik der Schichtung der Leitmotive unterscheidet. Die konsequente Entwicklung und Fortspinnung dieser beiden Leitmotive lässt eine dichte Textur zweier dahinströmender melodischer Linien entstehen, die keineswegs auf ihre motivische Funktion reduziert werden können, sondern als komplett durchgestalteter polyphoner Satz erscheinen. Hieran lässt sich zeigen, wie Strauss die Leitmotivtechnik Wagners weiterentwickelte und dieser eine eigene Prägung gab.

Nach dem Abschluss dieser Rekapitulation der Beziehung zwischen Kaiserin und Kaiser tritt ein weiteres Motiv hinzu, das eine zentrale Rolle im Geschehen der Oper einnimmt: Das Motiv der drohenden Versteinerung des Kaisers. Erstmals tritt es mit der durch den Boten überbrachten Warnung Keikobads »Er wird zu Stein!« in den Vordergrund und wird im folgenden Verlauf zumeist in den tiefen Register und Bassinstrumente des Orchesters präsentiert. Es besteht aus vier absteigenden Tönen, abermals mit einem Tritonus als Schlussintervall, was auf die direkte Verbindung zu Keikobad schließen lässt. Die Gegensätzlichkeit der lichten und fragilen Kaiserin-Sphäre, die vor allem durch die Solovioline repräsentiert wird, und des Versteinerungsmotivs, wird am Ende der Oper wirkungsvoll aufgehoben. Auf die Phrase des Kaisers »Nur aus der Ferne war es verworren bang« »neutralisiert das Motiv der Kaiserin den schroffen Tritonus des auf den Kaiser bezogenen [Motivs der Versteinerung]. Umgekehrt fungiert das Stein-Motiv als Bass für das veränderte Kaiserin-Motiv«, wie der Musikwissenschaftler Adrian Kech zeigte. Die Terz, jenes Intervall, das der Kaiserin zuvor fehlte beherrscht nun die melodische Linie. Durch die Ergänzung der Terz und die Kombination mit ihrem Gegenpart und Gegenteil wird die Kaiserin gewissermaßen »menschlich«.

Die Arie des Kaisers (»Bleib und wache«), die kurz nach der Einführung des Steinmotivs, gefolgt von einer kurzen Überleitung, beginnt, zeigt abermals, wie Strauss geschlossene musikalische Formen in seine Opern integrierte. Auch die Arie, wie fast alle ariosen Momente des Kaisers, können als retrospektiv bzw. Rekapitulation der Vergangenheit verstanden werden. Da am Beginn der Oper jedoch wenige Leitmotive eingeführt sind, setzte Strauss hier auf eine eigene Melodiebildung und weniger darauf, musikalische Erinnerungsmotive aneinanderzureihen, wie es Wagner an solchen epischen Stellen zumeist getan hatte. So erschließt sich die eigenständige melodische Charakteristik dieser Arie, in der nur wenige Motive anklingen. Hierbei treten vor allem das Motiv der Kaiserin sowie das Versteinerungs-Motiv in den Vordergrund, die den Grundkonflikt in *Die Frau ohne Schatten* auf den Punkt bringen.

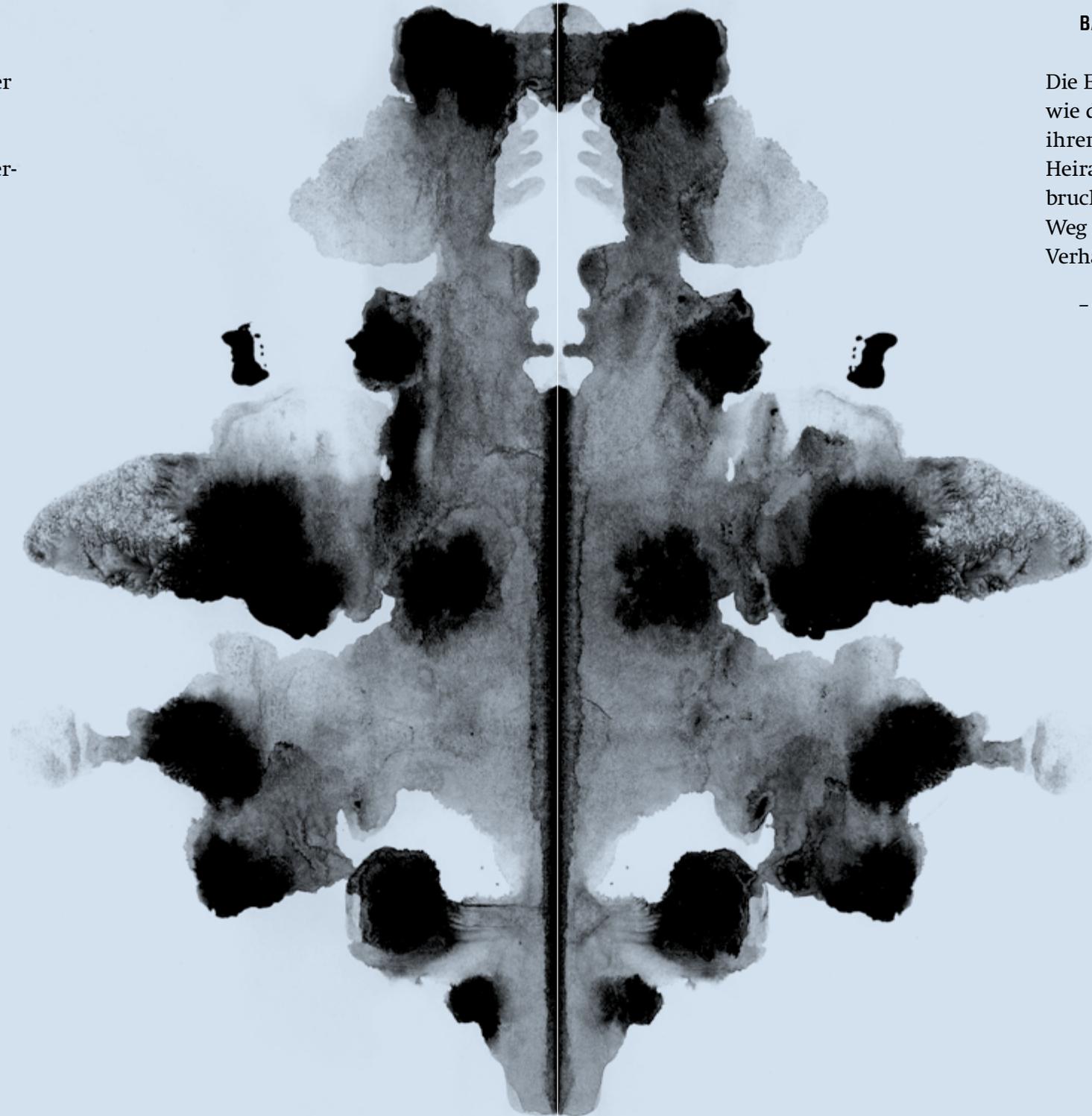
Nicht selten verwendete Strauss Leitmotive, die nicht nur textsemantisch-deutenden Ursprungs sind, sondern ebenso scharfe Klangwirkungen darstellen und somit die Dramatik einer Situation einfangen sollen. Hier ist in etwa die Klage des Falken zu nennen, der der Kaiserin gegenüber zugibt: »Wie soll ich denn nicht weinen? [...] Der Kaiser muss versteinern!«, die charakteristischen Tonrepetitionen, die durch Vorschläge eine besondere Schärfe erhalten, verdeutlichen die vehemente Gefahr dieser Situation nicht abstrakt, sondern konkret-sinnlich.

Das andere zentrale Paar der Oper, Barak und die Färberin, lassen sich auch musikalisch als denkbar gegensätzliche Charaktere verstehen. Barak, dessen Motive meist rein konsonant und somit gewollt einfach konstruiert sind, steht seiner Frau gegenüber, der eine komplexe und sperrige Musik zugeordnet ist. Generell sind die Motivkomplexe der Menschen durchaus vielschichtiger und breiter angelegt als die der Kaiserin, Amme und des Kaisers. Barak und seine Frau werden im Spiel der Amme und der Kaiserin immer wieder in Situationen gebracht, in denen sie eine neue musikalische Charakteristik und weitere Motive erhalten. Sie sind somit als Menschen deutlich inkohärenter gezeichnet als die feenartigen Wesen. Besonders am Schluss des zweiten Aktes, als Baraks Eifersucht ihn beinahe zum Mörder seiner Frau werden lässt, zeigt sich die Verkehrung des gutmütigen, einfachen Menschen in sein Gegenteil. Doch auch die Frau Baraks wandelt sich an diesem Punkt. So singt sie die Phrase: »o du, den zuvor ich niemals sah, mächtiger Barak« als weiten Melodiebogen im reinen C-Dur. Diese Verwandlung der Figur der Frau Baraks verweist bereits auf das Ende der Oper, welches ebenfalls in einem alle Konflikte und Gegensätze aufhebenden C-Dur-Finale steht.

BARAK

»Mit meinen Händen« – dies ist der Mann, der die wirklichen Dinge berührt, der mit ihnen vertraut ist und das Unverständliche zu verstehen trachtet: Emotionen und ihre Gesetze.

– Claus Guth



BARAKS FRAU

Die Energie eines eingesperrten Vogels; wie die Kaiserin sucht sie die Freiheit, ihren eigenen Weg. Auch sie wurde zur Heirat genötigt. Lediglich durch Ausbruch und Distanzierung kann sie ihren Weg zu einer Akzeptanz der bestehenden Verhältnisse finden.

– Claus Guth





















SYNOPSIS

Hugo von Hofmannsthal

DER ERSTE AUFZUG

Der Kaiser der südöstlichen Inseln ist mit einer Feentochter vermählt, die er sich auf der Jagd gewonnen hat. Da sprang aus einer weißen Gazelle, die sein Pfeil am Halse verwundet hat, ein junges schönes Weib, die Tochter des Geisterkönigs, ihm entgegen. Seit sie vermählt ist, ist die zauberische Gabe, sich in ein Tier verwandeln zu können, ihr verloren, aber völlig zu den Menschen gehört sie auch noch nicht, denn sie wirft keinen Schatten, und sie fühlt sich nicht Mutter: dies ist ein und dasselbe, Zeichen und Bezeichnetes. Es freut sich die Amme, die ihr gefolgt ist und die das Menschliche dumpf haßt und auch den Kaiser. Der zürnende Geisterkönig schickt heimlich seine Boten, die sich mit der Amme unterreden; davon wissen der Kaiser und die Kaiserin nichts und verbringen selige Nächte miteinander. Tagsüber aber reitet der Kaiser auf die Jagd, und die Kaiserin ist allein mit der Amme.

So auch eines Morgens: da kreist ein Falk über dem einsamen Gartenpavillon, darin des Kaisers Frau haust, denn er hält sie den Menschen fern. Es ist der Lieblingsfalke des Kaisers, der verflogen war seit jener Jagd, da er hatte die weiße Gazelle erjagen helfen. Jetzt naht er wie in höherem Auftrag: ein Talisman in seinen Klauen beglaubigt ihn. Sein drohender und klagender Ruf ist für der Kaiserin Ohr verständlich wie Menschenstimme: »Die Frist ist bald verstrichen, und doch wirft die Frau keinen Schatten – so muß der Kaiser zu Stein werden.« Der Kaiserin Herz versteht, wie dies zusammenhängt: sie ist aus dämonischem Kreis herausgetreten, doch hat die eifersüchtige, genießende Liebe des Kaisers den Kreis des Menschlichen nicht um sie geschlossen. Sie steht zwischen zwei Welten, von der einen nicht entlassen, von der anderen nicht aufgenommen: dafür trifft ihn, nicht sie, der Fluch, denn er hat es selbstsüchtig liebend verschuldet. Ihr ist es faßlich und entsetzlich, aber in ihr hebt sich Kraft und Mut, dem Drohenden zu begegnen: sie will den Schatten gewinnen, sei es durch welches Opfer immer. Die Amme ist ein Wesen mephistophelischer Art; sie kennt die Menschenwelt mit scharfer und liebloser Kenntnis. Sie weiß, es gibt Verstrickungen, aus denen der betrogene Mensch, sie es Mann oder Weib, sich nur loskauft um den Preis seines Schattens. So wäre ein Schatten zu erhandeln. Die Kaiserin heischt, die Amme gehorcht, beide machen sich auf zu den Menschen.

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

der Geisterkönigstochter. In des Färbers Haus, in dies ärmliche Leben, treten die Kaiserin und die Amme, verkleidet beide, und der Feentochter strahlendes Gesicht verdeckt mit dunkler Farbe. Sie bieten sich der Färbersfrau zu Mägden an. Die Amme hat auf den ersten Blick herausgehakt, daß diese junge schlanke Verdrossene ein Weib ist, dem man seinen Schatten abgewinnen kann, daß diese um schöne Gewänder und Perlenschnüre und um Liebhaber, seufzend an der Hintertür, den Schatten hingibt und die ungeborenen Kinder dazu – denn diese beiden gehen immer zusammen, wie Zeichen und Bezeichnetes. Kupplerisch und zauberisch umspinnt die Alte das junge Weib mit Reden und Gebärden, mit zweideutigen Sprüchen und reizendem Hexenspuk. Sie deckt ihr den Tisch mit nie geschmeckter Speise, verspricht ihr ein Wohlleben ohnegleichen und haucht die Ahnung davon ihr zu, wie ein Fiebertraumbild. Sie schließt den Pakt, durch den die Frau zum voraus den Schatten dahingibt. Die Kaiserin steht stumm daneben: kaum versteht sie den schlimmen Handel, durch den sie doch gewinnen soll. Der Handel ist geschlossen, jäh sind die Gäste verschwunden, die Färberin ist wieder allein. Aber aus der Bratpfanne, in der sieben kleine Fischlein schmoren, hört sie die Stimme ihrer ungeborenen Kinder aus dem Dunkel klagen und weinen. Der Angstschweiß tritt ihr auf die Stirn, mit wankenden Knien schleppt sie sich in die Ecke auf ein Reisigbündel, dann ins Bett. Arglos tritt indessen der starke Färber ins Haus. Er findet sich allein, das eheliche Lager lieblos entzweitgetrennt. So hält das Weib den Pakt, den sie mit der Hexe geschlossen hat. Von draußen tönen Stimmen herein; der nächtliche Wächterruf verherrlicht Ehe und Elternschaft:

*Ihr Gatten, die ihr liebend euch in Armen liegt, / ihr seid die Brücke, überm
Abgrund ausgespannt, / auf der die Toten wiederum ins Leben gehn! / Geheiligt sei
eurer Liebe Werk. / Die beiden drin liegen jeder für sich stumm auf seinem Bett.*

DER ZWEITE AUFZUG

Die Prüfungen gehen an; denn es müssen alle vier gereinigt werden, der Färber und sein Weib, der Kaiser und die Feentochter, zu trübe irdisch das eine Paar, zu stolz und ferne der Erde das andere. Mit einer reizenden Spukgestalt, dem Phantom eines schmachthenden und begehrliehen Jüngling, lockt die Amme das junge Weib auf den bösen Weg. Ist der Färber aus dem Haus, so steht der Jüngling da. Die Färberin meint, ihren dumpfen, gutherzigen Mann zu hassen; ihr ist, es wäre nur ein Kleines, ihn zu betrügen, und doch begeht sie es nicht. Aber freilich, die Amme lockt sie Schritt vor Schritt. Barak der Färber weiß nicht, was im Haus, noch was in der Brust seiner Frau vorgeht. Aber sein dumpfes, gutes Herz wird ihm schwerer und schwerer. Er fühlt, daß ihn etwas bedroht; es ist, als riefte etwas zu ihm um Hilfe. sind es – ihm unbewußt – die Stimmen seiner ungeborenen Kinder? Denn um sie geht das Spiel – um sie und den Schatten.

In dies böse Spiel ist die Kaiserin verknüpft, unschuldig schuldvoll. Zweideutig gehen ihr die Tage im Färberhaus. Zu Nacht – im Falknerpavillon – in ihren angstvollen Träumen, sieht sie den Gatten öden Wald durchstreifen, hochmütig einsam, verzehrt von selbstsüchtigem Argwohn, das Herz schon versteinert; sie sieht, wie ein Tempeltor den Verstörten aufnimmt, ein steinerner Ort, grabesähnlich – zu

welchem Geschick? Die Angst ihres Innern gibt ihr Antwort, des Falken Ruf tönt in ihr nach: »Die Frau wirft keinen Schatten, der Kaiser muß versteinen.« Mit schweren Herzsclägeln fährt sie auf aus so wissenden Träumen – aber ihre Tage sind noch gefährlicher als ihre Nächte: das Menschliche umspinnt sie. Es haust kein Geisterkind ungestraft unter den Menschen; sie ist nicht gefeit gegen Menschennähe, wie die niedrig dämonische Natur der Amme. In ihr gibt das Grauen der Fremdheit bald einem reineren Gefühle Raum; hingezogen zu den Menschen im Tiefsten, wird des Färbers stumpfes Auge ihr sprechend. Sein Wesen rührt sie. Bald weiß sie sich schuldig vor dem Arglosen, der ihr zu Gewinn um sein Lebensglück betrogen werden soll.

Die dritte Nacht ist da: zur Erfüllung des Paktes treibt die Amme mit dämonischem Willen. Es ist, als gehorche ihr Himmel und Erde, so schwere Finsternis lastet über allem. Aus des Färbers Brüdern bricht ein Stöhnen der Angst heraus, wie aus Tieren vor dem Erdbeben, aus dem Munde der Färberin eine ungezügeltere Rede. Sie bezichtigt sich dessen, was sie in der Tat nicht begangen hat, wohl aber in frech vorwegnehmendem Willen, kündigt dem Gatten die eheliche Treue und wirft ihm in die Zähne; sie habe den Schatten verkauft, die ungeborenen Kinder zum voraus abgetan. Die Brüder auf Baraks Wink zünden ein Feuer an; aufschreiend bestätigt Barak, aufschreiend bekräftigen sie: hexenhaft, ohne Schatten vor aller Augen steht das junge Weib vor dem Feuer. Die Amme jubelt auf: so ist durch Wort und Willen der Pakt erfüllt. Die eine gab den Schatten hin, die andre darf ihn an sich raffen. Barak indessen ist mächtig emporgewachsen im fürchterlichen entscheidungsvollen Augenblick, sein Mund, der vordem kein hartes Wort gekannt, verhängt den Tod. Von oben fällt ihm ein Richtschwert blitzend in die Hand, haben es die Ungeborenen herabgeworfen, ihrem Vater die Hand zu bewehren gegen die böse Mutter, die ihnen die Lebenstür verriegeln will? Nicht mehr geheuer ist bei solchen Zeichen der Amme. Höhere Mächte, das fühlt sie, sind im Spiel, denen ihre Dämonenschlauheit nicht gewachsen ist. Anstatt nach dem Schatten reckt zu den Sternen die Kaiserin die Arme, rein zu bleiben von Menschenblut; zu Baraks Füßen aber fällt das Weib und demütigt sich und erhöht den Richter maßlos über sich. Verschlungene Geschicke, furchtbar sich kreuzende Stimmen löst eine Zaubergewalt auseinander. Die Erde tut sich auf und verschlingt den Mann und sein Weib, das Färberhaus bricht zusammen, das heulen der Brüder erfüllt die Finsternis, ein schönes Wasser dringt herein, und in ihren Mantel die Feentochter einhüllend, legt die Amme sie in einen Kahn, der zauberisch zur Stelle ist.

DER DRITTE AUFZUG

Die Geisterwelt hat sich aufgetan und umschließt die Geprüften: aber die letzte, höchste Prüfung steht noch bevor. Vor dem Tempelgang, ins Berginnere führend, landet der Kahn, darin die Kaiserin schlummert, die Amme ihr zu Füßen. Posaunen rufen, als wäre es zu Gericht. Die Kaiserin hebt sich aus dem Schlaf, betritt die Tempelstufen. Sie weiß: an sie ergeht die Ladung. Tiefer unten im nämlichen Bereich liegen in einem Kerker, aber durch eine Mauer getrennt, der Färber und die Färberin, voneinander nicht wissend. Eine Geisterstimme, sanft gebietend, ruft ihn und sie nach oben. Sie betreten die obere Region, jedes des

anderen unbewußt, aber jedes mit Sehnsucht des anderen denkend: verzeihend er und schon wiederliebend, demütig und zum erstenmal liebend sie. Wo sie heraus-treten, jedes für sich von dem Gedanken erfüllt, den anderen zu suchen, da finden sie die Amme vor der verschlossenen Tempeltür. Der Geisterbote wehrt ihr den Eingang. In ohnmächtigem Grimm verzehrt sie sich; die beiden Menschen, die ihr nun doppelt verhaßter Anblick sind, verwirrt sie und hetzt jeden mit Trugworten den falschen Weg, daß sie links und rechts im Bereich des Tempels umherirrend einander erst recht nicht finden. Kläglich schicken sie die Stimmen einer nach dem anderen aus, ihr sehnliches Rufen dringt ins Innerste des Tempels, dorthin wo die Kaiserin steht und des Gerichtes harret. Aber wer ist es, der zu Gericht sitzt? Ist es der Geisterkönig, ihr strenger Vater? Ein Vorhang verbirgt die Gestalt. Der Kaiserin mutige Anrede bleibt unerwidert, nur die Stimmen der einander suchenden Gatten tönen herein, nur ein goldenes Wasser hebt sich lieblich rauschend, das Wasser des Lebens. »Trink«, ruft eine Stimme von oben, »trink und der Schatten des Weibes wird dein sein.« Angstvoll kreuzen sich von draußen die Stimmen der Getrennten. Die Kaiserin hört sie wohl und tritt zurück, ohne ihre Lippen zu dem goldenen Wasser zu neigen. Aber sie begehrt ihn zu sehen, der zu Gericht sitzt über ihr; sie begehrt ihr Gericht: sie will ihre Buße, sie will ihren Platz in der Menschenwelt. Das Wasser sinkt zusammen, durchsichtig wird der Vorhang. Auf steinernem Thron sitzt der Kaiser da, starr und steinern, nur sein Auge scheint zu leben; angstvoll haftet der Blick auf ihr. Dumpf drohend wie aus Abgründen wiederholen unirdische Stimmen den Schicksalspruch: »Die Frau wirft keinen Schatten, der Kaiser muß versteinen.« Dunkel wird die Statue wie Blei. Vor ihren Füßen springt wieder das Wasser des Lebens. Schmeichelnd ruft es von oben: »Sprich aus: Ich will – und jenes Weibes Schatten wird dein – und dieser hier steht auf und wird lebendig und geht mit dir.« In verzweifelter Qual tönen die Stimmen der Getrennten herein: »Nirgend Hilfe!« – »Wehe, sterben!« – Die Kaiserin steht im furchtbaren Kampf, ein kaum hörbares: »Ich will nicht!« ringt sich endlich von ihren Lippen. Damit hat sie gesiegt, wie jenes Weib vor Salomonis Richterstuhl, als sie, sich überwindend, der andren das lebendige Kind zusprach. Sie hat gesiegt für sich, für ihn, der ohne ihre Selbstüberwindung um ihretwillen steinern geblieben wäre, und für jene beiden Menschen, die durch Leid aus trüber Schwere emporgeläutert werden mußten. Ein scharfer Schatten fällt quer über den Tempelboden, der Versteinerte steht auf und schickt sich an, die Stufen hinabzusteigen. Jubelnd tönen von oben die Stimmen der ungeborenen Kinder. In Freude verschränken sich alle Stimmen, das eine Paar singt seinen Jubel nach unten, der irdischen Welt entgegen, das andere, vereinigt aufwärtssteigend, singt ihn nach oben, brüderlich tönt ein unsichtbarer Chor darein, der Tempel klingend löst sich auf und wird goldstrahlende Landschaft, ins Irdische hinüberleitend – Schleier ziehen sich vor und geisterhaft tönen die letzten Strophen der ungeborenen Kinder, die bange Gegenwart des Dramas aufhebend:

*Vater, dir drohet nichts, / Siehe, es schwindet schon, / Mutter, das
Ängstliche, Das euch beirrte! / Wäre denn je ein Fest, / Wären nicht insgeheim /
Wir die Geladenen, / Wir auch die Wirte?*

PRODUKTION

MUSIKALISCHE LEITUNG

Zubin Mehta

INSZENIERUNG

Claus Guth

SZENISCHE EINSTUDIERUNG

Julia Burbach

BÜHNENBILD | KOSTÜME

Christian Schmidt

LICHT

Olaf Winter

VIDEO

Andi A. Müller

CHÖRE

Martin Wright

DRAMATURGIE

Ronny Dietrich

PREMIERENBESETZUNG

DER KAISER

Burkhard Fritz

DIE KAISERIN

Camilla Nylund

DIE AMME

Michaela Schuster

DER GEISTERBOTE

Roman Trekel

BARAK

Wolfgang Koch

BARAKS FRAU

Irène Theorin

EIN HÜTER DER SCHWELLE DES TEMPELS

Evelin Novak

ERSCHEINUNG EINES JÜNGLINGS

Jun-Sang Han

DIE STIMME DES FALKEN

Narine Yeghiyan

DIE STIMME VON OBEN

Anja Schlosser

DER BUCKLIGE

Karl-Michael Ebner

DER EINÄUGIGE

Alfredo Daza

DER EINARMIGE

Grigory Shkarupa

DIENERINNEN

Sónia Grané | Evelin Novak | Natalia Skrycka

KINDERSTIMMEN

Sónia Grané | Evelin Novak | Natalia Skrycka
Anna Charim | Verena Allertz | Konstanze Löwe

TÄNZER

SCHWARZE GAZELLE | KEIKOBAD

Paul Lorenger

WEISSE GAZELLE

Sarah Grether

FALKE

Victoria McConnell

5 MÄNNER IN SCHWARZ

Uri Burger | Floris Dahlgrün | Alexander Fend
Nikos Fragkou | Oren Lazovski

STAATSKAPELLE BERLIN

STAATSOPERNCHOR

PREMIERE

9. April 2017 FESTTAGE
STAATSOPER IM SCHILLER THEATER

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Staatsoper Unter den Linden | Bismarckstraße 110 | 10625 Berlin

INTENDANT

Jürgen Flimm

GENERALMUSIKDIREKTOR

Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR

Ronny Unganz

TEXT- UND BILDREDAKTION

Roman Reeger

Mitarbeit: Karl Ludwig | Yvonne Ogris | Hannah Rekowski

TEXTNACHWEISE

Der Text von ROMAN REEGER ist ein Originalbeitrag für dieses Programmbuch.

Der Text von RONNY DIETRICH entstammt dem Programmbuch zur Premiere dieser Produktion an der Mailänder Scala von 2012. Die Handlung erstellte ROMAN REEGER.

Die Chronik *Der lange Weg zur Oper »Die Frau ohne Schatten«* erstellte KARL LUDWIG. WILLI SCHUH (Hg.), *Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*, Berlin 1962.

Der Auszug aus Pierre Janets Artikel *La perte des sentiments de valeur dans la dépression mentale* (veröffentlicht in *Journal de psychologie normale et pathologique* 5, 1908)

wurde ins Deutsche übersetzt von YVONNE OGRIS. Die Anmerkungen von CLAUS GUTH entstammen dem Programmbuch zur Premiere dieser Produktion am Royal Opera House Covent Garden London von 2014 und wurden übersetzt von KARL LUDWIG. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

BILDNACHWEISE

Fotos von der Klavierhauptprobe am 27. März 2017 von HANS JÖRG MICHEL,

Foto S. 41 von MONIKA RITTERSHAUS

Richard Strauss (S. 8) PRIVAT

Hugo von Hofmannsthal (S. 9) NICOLA PERSCHIED

GESTALTUNG BOROS

DRUCK Druckerei Conrad

PAPIER LuxoArt Samt (FSC-zertifiziert)

Redaktionsschluss: 29. März 2017

