

ARIADNE AUF NAXOS

RICHARD STRAUSS

ARIADNE AUF NAXOS

OPER IN EINEM AUFZUG
NEBST EINEM VORSPIEL (1916)
MUSIK VON Richard Strauss
TEXT VON Hugo von Hofmannsthal

URAUFFÜHRUNG DER »WIENER FASSUNG« 4. Oktober 1916
K. K. HOF-OPERTHEATER, WIEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 1. November 1916
KÖNIGLICHES OPERNHAUS UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 14. Juni 2015
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
IM SCHILLER THEATER

INHALT

HANDLUNG	6
SYNOPSIS	8
DIE STATUEN	
von Hugo von Hofmannsthal	11
DAS RÄTSEL STRAUSS – Eine Reisebeschreibung	
von Friedrich Dieckmann	23
DIE IRONIE DER DINGE	
von Hugo von Hofmannsthal	45
MANCHE FREILICH ...	
von Hugo von Hofmannsthal	49
MEIN LIEBER DOKTOR STRAUSS	
von Hugo von Hofmannsthal	52
ARIADNE	
von Françoise Frontisi-Ducroux	56
ARIADNE AN THESEUS	
von Ovid	62
DIONYSOS – Eine Chiffre der ästhetischen Moderne	
von Roberto Sanchiño Martínez	63
DER PANTHER	
von Rainer Maria Rilke	72
ZEITTADEL	73
PRODUKTIONSFOTOS	82

Produktionsteam und Premierenbesetzung 96

Impressum 98

HANDLUNG

VORSPIEL

6 Im Haus des »reichsten Mannes von Wien« wird die Aufführung der Opera seria »Ariadne auf Naxos« vorbereitet. Man lässt ausrichten, dass danach noch ein heiteres Nachspiel mit Tänzen folgen soll, welches von Zerbinetta und ihren vier Partnern Harlekin, Brighella, Scaramuccio und Truffaldin dargeboten wird. Der Komponist der Oper fühlt sich als Künstler verhöhnt, sein Musiklehrer ermahnt ihn jedoch, die Launen seines Auftraggebers hinzunehmen, um sein Honorar nicht zu verlieren. Kurz vor Beginn der Vorstellung erscheint der Haushofmeister mit den neuesten Anweisungen seines Herrn: Die Opera seria und die Opera buffa sollen gleichzeitig gegeben werden, das ganze Stück dürfe zudem nur eine Stunde dauern, denn danach müsse pünktlich das Feuerwerk für die Gäste beginnen. Der Komponist möchte sein Werk lieber vernichtet sehen, der Musiklehrer rät zu Kürzungen, um es zu retten, der Tanzmeister appelliert an die Improvisationskunst der Komödianten. Nur widerwillig lässt sich der Komponist darauf ein. Die faszinierende Begegnung mit Zerbinetta allerdings lässt den Komponisten alles mit anderen Augen sehen und die »heilige Kunst der Musik« neu beschwören.

OPER

Die Nymphen Najade, Dryade und Echo bedauern Ariadne, die von ihrem einzig geliebten Theseus auf der wüsten Insel Naxos verlassen wurde. Ariadne, in lebloser Erstarrung, beklagt immerwährend die Hoffnungslosigkeit ihres Daseins und wartet nurmehr sehnsüchtig auf Hermes, den Todesboten. Zerbinetta und ihre Mitspieler versuchen, Ariadne zu erheitern und sie von der Kraft des Vergessens und der Verwandlung zu überzeugen. Sie unterweisen sie in einer spielerischen Liebeskunst: Die Liebe hat unzählige Gesichter. Ariadne allerdings ist nicht umzustimmen. Sie besteht auf ihrer Fixierung.

Schließlich wird ein Gott zur Rettung herbeigerufen: Bacchus. Die Begegnung von Ariadne und Bacchus erscheint als eine unaufhörliche Täuschung. Bacchus glaubt, Circe, der er gerade entkommen ist, in ihr zu sehen, während Ariadne ihn zunächst für Theseus, dann für den Todesboten Hermes hält. Dem Gesang lauschend, gerät Ariadne in den Sog des dunkel treibenden Gottes Bacchus. Durch seinen Gesang geleitet, vermag sie endlich in das ewig herbeigesehnte Todesreich einzutreten. Damit erfüllen sich die Worte des Komponisten: »Sie meint zu sterben! Nein, sie stirbt wirklich.«

SYNOPSIS

PROLOGUE

8

At the home of the “richest man in Vienna,” the performance of the opera seria “Ariadne auf Naxos” is being prepared. It is announced that a burlesque performance was to follow the opera, performed by Zerbinetta and her four partners Harlequin, Brighella, Scaramuccio, and Truffaldin. The composer of the opera feels his honor as an artist insulted, but his music teacher warns him to accept the whims of his patron at the risk of sacrificing his fee. Just before the beginning of the performance, the major-domo announces the latest wishes of his master: the opera seria and opera buffa should be performed at the same time, and the entire piece should only last an hour, to allow the fireworks for the guests to begin on time. The composer would rather see his piece destroyed, the music teacher suggests cuts to save it, the dancing master appeals to the actors’ arts of improvisation. The composer reluctantly agrees. A fascinating encounter with Zerbinetta makes the composer see everything with new eyes and swears allegiance to “the holy art of music.”

OPERA

The nymphs Naiad, Driade, and Echo take pity on Ariadne, who was left by her formerly loved Theseus on the deserted island of Naxos. Ariadne, in lifeless torpidity, endlessly bewails the hopelessness of her existence and longingly awaits Hermes, the messenger of death. Zerbinetta and her fellow players try to cheer Ariadne and to convince her of the power of forgetting and transformation. They instruct her in the playful arts of love: love has countless faces. But Ariadne refuses to be convinced. She insists on her fixation.

9

Finally, a god is called to the rescue, Bacchus. Ariadne’s encounter with Bacchus unravels as an inexorable series of deceptions. Bacchus believes he recognizes Circe, from whom he has just escaped, while Ariadne thinks at first he is Theseus, then considers him the messenger of death Hermes. Listening to his singing, Ariadne finds herself drawn into the darkness of the god Bacchus. Led by his singing, she is able to enter the longed for realm of death. Then the words of the composer are fulfilled, “She thinks she is dying. No, she is dying.”



DIE STATUEN

TEXT VON Hugo von Hofmannsthal

»Gewesen«, sagte ich unwillkürlich und hob den Fuß über die Trümmer, die zu hunderten hier umherlagen. Ich bemerkte jetzt erst, daß die Sonne hinter dem Parthenon untergegangen war und daß ich der einzige Mensch war, der sich hier oben aufhielt. Das Hervorströmen der Schatten hatte etwas Feierliches, es schien das Letzte vom Leben, das noch in ihnen war, in einem abendliche Trankopfer sich hinzugießen auf diesen Hügel, auf dem selbst die Steine vom Alter verweseten. Ohne mein Zutun wählte mein Blick eine dieser Säulen aus. Sie schien sich irgendwie aus der Gemeinschaft der übrigen weggerückt zu haben. Es war eine unsägliche Strenge und Zartheit in ihrem Dastehen, zugleich mit meinem Atemzug schien auch ihr Kontur sich zu heben und zu senken. Aber auch um sie spielte in dem Abendlicht, das klarer war als aufgelöstes Gold, der verzehrende Hauch der Vergänglichkeit, und ihr Dastehen war nichts mehr als ein unaufhaltsam lautloser Dahinsturz.

Wunderbar dennoch in sich gesammelt stand sie da. Ich wollte hinübergelangen zu ihr; es trieb mich, um sie herumzugehen. Ihr Schatten strömte zu ihren Füßen auf den Boden hin; die abgewandte Seite, dorthin, gegen den Untergang der Sonne, diese schien mir das eigentliche Leben zu enthalten.

Theseus schiffte von hinnen alsbald, entführend die Tochter des Minos, / Aigeus' Sohn gen Dia und ließ die Begleiterin grausam / Dort am Gestade zurück. Der verlassnen und klagenden Jungfrau / Nahete Liber [Bacchus] zu Schutz und Umfängen, und dass sie für immer / Stehe erhöht als lichtiges Gestirn, so nimmt er die Krone / Ihr von der Stirn und wirft sie empor.

Ovid, METAMORPHOSEN

Aber ehe ich den ersten Schritt tat, hielt ich schon inne. Ein Hauch der Verzagtheit hauchte mich an, ein Gefühl der Enttäuschung verzehrte mich im voraus. [...] So war dies Griechenland, dies die Antike. Ein Gefühl der Enttäuschung fiel mich an. Ich setzte mich auf eines der Trümmer, die da an der Erde lagen und auf die ewige Nacht zu warten schienen; Stufe zu einem Heiligtum, unkenntliches Bruchstück von einem Altar, oder göttliche Gestalt, abgeschliffen zu einem rundlichen Stück Stein, ich setzte mich auf eins dieser Trümmer und kehrte der Säule den Rücken.

Diese Griechen, fragte ich in mir, wo sind sie? Ich versuchte mich zu erinnern, aber ich erinnerte mich nur an die Erinnerungen, wie wenn Spiegel einander widerspiegeln, endlos. Namen schwebten herbei, Gestalten; sie gingen ineinander über ohne Schönheit; als löste ich sie auf in einem grünlichen Rauch, darin sie sich verzehrten. Was war das, was ich an ihnen trieb? Ich prüfte mich selber. Es war nichts anderes als der Fluch der Vergänglichkeit, mit dem ich sie behauchte; das kleine Wort »Gewesen« war stärker als die ganze Welt. Ich warf die Zeit auf sie und ich sah, wie ihre Gesichter grünlich wurden, vergingen.

Daß sie längst dahin waren, darum haßte ich sie, und daß sie so rasch dahingegangen waren. Ihre paar Jahrhunderte, die elende Spanne Zeit, jenseits des ungeheuren Abgrundes; ihre Geschichte, dieser Wust von Fabel, Unwahrheit, Gewäsch, Verrätereien, Furcht, Neid, Worten; das ewige Prahlendarin, die ewige Angst darin, das rasche Vergehen. Schon war ja alles nicht, indem es zu sein glaubte! Und darüber schwebend die ewige Fata Morgana ihrer Poesie; und ihre Götter selber, welche unsicheren,

Im Labyrinth herrschte Zeitlosigkeit.
Doch die Garnrolle Ariadnes verkörperte
Strecke und Zeit, nicht den labyrinthischen
Kreis ewiger Wiederholung. Faden – Erfindung
und Moderne, Zeitpfeil und Strecke.

Undine Gruenter

vorüberhastenden Phantome: da standen Chronos und die Titanen, grässlich und groß, schon waren sie dahin, von den eigenen Kindern gestürzt und vergessen; dann treten jene anderen heran, die Olympischen, wer glaubte sie? Schon waren auch sie vorüber, gelöst in einem farbigen Nebel, verklungen zum Echo ihrer selbst; Götter, ewige? Schon waren sie dahin, milesische Märchen, eine Dekoration an die Wand gemalt im Hause einer Buhlerin.

Wo ist diese Welt, und was weiß ich von ihr! rief ich aus. Wo fasse ich sie? Wo glaube ich sie? Wo gebe ich mich ganz an sie? Hier! oder nirgends. Hier ist die Luft und hier ist der Ort. Dringt nichts in mich hinein? Da ich hier liege, wird's hier auf ewig mir versagt? Nichts mir zuteil als dieses Gräuliche, diese ängstliche Schattenahnung? [...]

Es ist deine eigene Schwäche, rief ich mich an, du bist nicht fähig, dies zu beleben. Dies alles ist Anruf der Ewigkeit – wer ihn zu hören vermöchte! Wie kannst du ihn hören? Du selber zitterst vor Vergänglichkeit, alles um dich tauchst du ins fürchterliche Bad der Zeit. Wenn du um die Säule herumgehen wolltest, wolltest du nur dem eben entschwundenen Augenblick nach! – Unwillkürlich stand ich auf. Meine Gegenwart lastete auf diesem Ort. Durch mich starb das Gestorbene nochmals dahin. [...]

Unmögliche Antike, sagte ich mir, unmögliches Beginnen, vergebliches Suchen. – Die Härte dieses Wortes schien mich zu ergötzen. – Nichts ist von all diesem vorhanden. Hier, wo ich es mit Händen zu greifen dachte, hier ist es dahin, hier erst recht. Eine dämonische Ironie webt um diese Trümmer, die noch im Verwesen ihr Geheimnis festhalten. Sie gleichen allzusehr diesen Düften. Beide reizen zu vergeblichen Träumen, und was zurückbleibt ist der Geschmack der Lüge auf der Zunge.

Ich hob den Fuß, um die gespenstische Stätte des Nichtvorhandenen zu räumen und mich nach dem kleinen Museum zu begeben, das aus unscheinbarem Mauerwerk an

den Abhang hingebaut ist. Dort sind, dachte ich, in Schränken Kostbarkeiten ausgelegt, die aus dem Schutt der Gräber kommen: kleine Spiegel aus Metall, Armbänder oder Gehänge aus gehämmertem Gold, Krüge und Urnen. Sie haben der Gewalt der Zeit widerstanden, für den Augenblick wenigstens, sie sprechen nur sich aus und sind von vollkommener Schönheit. Ein Becher gleicht der Rundung der Brüste oder der Schulter einer Göttin. Eine goldene Schlange, die einen Arm umwand, ruft diesen Arm herauf. Der Mäander, mit dem sie verziert sind, bringt das Motiv der Unendlichkeit vor die Seele, aber so unterjocht, daß es unser Inneres nicht gefährdet. In der Ergötzung des Auges geben sich die Sinne zufrieden und ihr Streben nach Unendlichkeit schläft ein. Ich will dorthin. Es ist vergeblich, ringen zu wollen um das Unerreichliche.

Ich ging schnell querüber und trat in den Vorraum des kleinen Museums. Der Kustode war auf der Schwelle gestanden und hatte mein Kommen beobachtet. Als ich nahe war, trat er scheinbar achtlos zur Seite und dann, sobald ich eintrat, mit gespielter Überraschung, aus dem Dunkel auf mich zu. »Sie kommen leise«, sagte er, »und sie kommen spät, mein Herr, aber sie kommen nicht zu spät.« [...]

Standbilder waren da, weibliche, in langen Gewändern. Sie standen um mich im Halbkreis, unwillkürlich zog ich den Vorhang vor die Tür und war allein mit ihnen. In ihrer vollkommenen Ruhe, bis zum Rand gefüllt mit Leben, schienen sie an sich herabzublicken, vor sich hinzublicken, aber sie sahen mich nicht. Trotzdem – das war vielleicht das Letzte, wovon ich in der Sekunde des Eintretens mir Rechenschaft gab, ehe etwas anderes an mir geschah –, sie waren nicht blicklos: dies mochte an dem wunderbaren Leben liegen, mit dem das obere Lid beladen war, und das gegen die Nasenwurzel hinströmte und sich unter den Augen mit erhabenem Ernst verlor.

In diesem Augenblick geschah mir etwas: ein namenloses Erschrecken: es kam nicht von außen, sondern irgendwoher

aus unmessbaren Fernen eines inneren Abgrundes: es war wie ein Blitz, den Raum, wie er war, viereckig, mit den getünchten Wänden und den Statuen, die dastanden, erfüllte im Augenblick viel stärkeres Licht, als wirklich da war: die Augen der Statuen waren plötzlich auf mich gerichtet und in ihren Gesichtern vollzog sich ein völlig unsägliches Lächeln. Der eigentliche Inhalt dieses Augenblicks aber war in mir dies: ich verstand dieses Lächeln, weil ich wußte: ich sehe dies nicht zum erstenmal, auf irgendwelche Weise, in irgendwelcher Welt bin ich vor diesen gestanden, habe ich mit diesen irgendwelche Gemeinschaft gepflogen, und seitdem habe alles in mir auf einen solchen Schrecken gewartet, und so furchtbar mußte ich mich in mir berühren, um wieder zu werden, der ich war. – Ich sage »seitdem« und »damals«, aber nichts von den Bedingtheiten der Zeit konnte anklingen in der Hingenommenheit, an die ich mich verloren hatte; sie war dauerlos und das, wovon sie erfüllt war, trug sich außerhalb der Zeit zu. Es war ein Verwobensein mit diesen, ein gemeinsames Irgendwohinströmen, eine unhörbare rhythmische Bewegung, stärker und anders als Musik, auf ein Ziel zu; ein inneres Hingespantsein, ein Sich-in-Marsch-Setzen; es glich einer Reise; unzählige tretende Füße, unzählige Reiter: der Morgen eines feierlichen Tages; jungfräuliche Luft, der frühe Morgen vor der Sonne – daher kam dieses fahle starke Licht,

Minos schloss jährlich vierzehn Jungfrauen und Jünglinge ins Labyrinth, die ihm als Tribut für den Mord an seinem in Attika ermordeten Sohn Androgeos ausgehändigt wurden. Die in den Feind verliebte Tochter des Minos und Schwester des Minotaurus, Ariadne, schenkt Theseus das Knäuel, an dessen Faden er mit dem athenischen Menschentribut den Weg zurückfindet. Es heißt, Minotaurus sei im Zweikampf mit Theseus gefallen. Doch vielleicht befreite der Faden der Ariadne auch ihn, und er verließ mit dem Schiff des Theseus die Insel Kreta und war ein Begleiter der schutzlosen Ariadne, als Theseus die Geliebte verstieß, verließ, aussetzte, auf einer anderen Insel, aussetzte dem Schlaf und Vergessen.

Undine Gruenter

das den Raum und mein Herz durchzuckt hatte –, ein Tag der Hoffnung und der Entscheidung. Irgendwo geschah eine Feierlichkeit, eine Schlacht, eine glorreiche Opferung: das bedeutete dieser Tumult in der Luft, das Weiter- und Engerwerden des Raumes – das in mir dieser unsagbare Aufschwung, diese überschwellige Geselligkeit, wechselnd mit diesem schlaffen todbehauchten Verzagen: denn ich bin der Priester, der diese Zeremonie vollziehen wird – ich auch das Opfer, das dargebracht wird: das alles drängt zur Entscheidung, es endet mit dem Überschreiten einer Schwelle, mit einem Gelandetsein, einem Hier – mit diesem Dastehen hier, ich inmitten dieser: noch ist das Ganze Gegenwart, in ihren rieselnden Gewändern, in ihrem wissenden Lächeln: da verlischt schon dies in ihre versteinernen Gesichter hinein, es verlischt und ist fort; nichts bleibt zurück als eine todbehauchte Verzagtheit. Statuen sind um mich, fünf, jetzt erst wird mir die Zahl bewußt, fremd stehen sie vor mir, schwer und steinern, mit schiefgestellten Augen. Groß sind ihre Gestalten; aufgebaut – tierhaft oder göttlich – aus überstarken Formen; ihre Gesichter sind fremd; geschürzte Lippen, erhabene Augenbogen, mächtige Wangen, ein Kinn, um das Leben fließt; sind es noch menschliche Mienen? Nichts an ihnen spielt auf die Welt an, in der ich atme und mich bewege. Ist nicht in diesen zweideutig lächelnden Larven ein lauerndes Herüberblicken von drüben? Und zugleich eine ganz momentane und gegenwärtige Drohung, wie von einer Atmosphäre, die sich zusammenballt? Stehe ich nicht vor dem Fremdesten vom Fremden? Blickt hier nicht aus fünf jungfräulichen Mienen das ewige Grausen des Chaos? [...]

Wie schön sind sie! Ihre Körper sind mir überzeugender als mein eigener. Es ist in dieser geformten Materie eine tiefsinnigere Belehrung, als ich je von meinen Gliedern erfahren habe. Es ist eine Intention in ihr, so stark, daß sie auch mich spannt. Ich habe nie zuvor etwas gesehen wie diese Maße und diese Oberfläche. Schien nicht für ein Wimpernzucken das Universum mir offen?

Aber auch jetzt wiederum – indes ich mir doch so ernüchtert dünkte, so schnell ernüchtert und wieder bei mir selber – diese Materie da vor mir, sie ist nicht ernüchtert, so fest sie scheint, es ist etwas Liquides an ihr, etwas Sehnsüchtiges, sie kommt irgendwoher und sie verrät, daß sie irgendwo hin will. Sie ist auf einer Reise, sie landet in diesem Augenblick, will sie mich mitnehmen? Woher sonst diese Ahnung einer Abreise auch in mir, dieses rhythmische Weiterwerden der Atmosphäre, dieses mit festem Fuß Wandeln an einem fremden breiten Fluß, Hinaufgleiten an einem niegesehenen gekrümmten Berg – woher diese ganze ahnungsvolle Unruhe, dieser lautlose Tumult – der mich bedroht oder dem ich gebiete? – Es ist, antworte ich mir unfehlbar wie ein Träumender, es ist das Geheimnis der Unendlichkeit in diesen Gewändern. [...]

Wiederum besann ich mich auf mich selber. Ohne jeden Zweifel, sagte ich mir, bin ich hier in der Gewalt der Gegenwart, stärker und in anderer Weise, als es sonst gegeben ist. Dies, was hier vor mir ist, mein Auge füllt, richtet mich irgendwohin, ins Unendliche. Mag sein, es sind diese Statuen, wovon meine Seele ihre Richtung empfängt, mag sein, es ist etwas anderes, als dessen Boten sie mich umstehen. Denn es ist sonderbar, daß ich sie wieder nicht eigentlich als Gegenwärtige umfasse, sondern daß ich sie mir mit beständigem Staunen irgendwoher rufe, mit einem bänglich süßen Gefühl, wie Erinnerung.

Ariadne holte Minotaurus aus seinem Verlies.

Den ausgesetzten Bastard. Der kleine Stier fraß ihr aus der Hand. Kein Menschenblut schändete länger sein Maul. Der treulose Theseus, dem vor Angst vor dem Labyrinth die Knie geschlottert hatten, kehrte allein nach Athen zurück, die vierzehn Knaben und Mädchen im Schlepptau, unversehrt. Dass nicht er, sondern Ariadne sie befreit hatte, behielt er für sich. Er habe den Stier getötet – doch Ariadne sei seither verschollen. Mit Fackeln hätten sie das ganze Labyrinth durchsucht – vielleicht habe ein Gott sie entführt, anstelle des Stieres, der ihm einst hätte geopfert werden müssen.

Undine Gruenter



Wir halten Wache, auch wenn uns niemand Beachtung schenkt – vielleicht ist es auch leichter zu wachen, wenn niemand schaut. Mit unserem Schicksal hat es eine sonderbare Bewandnis. Vor unserer Geburt sind wir Gegenstand von Verhandlungen, Beschlüssen, Wendungen und Kompromissen, ihr kämpft um das Recht, uns zu einer Existenz verhelfen zu dürfen, aber wenn wir erst einmal da sind, behauptet sich unser Dasein und eures tritt in den Hintergrund, die Rollen kehren sich um – ihr seid der Vorwand, der Raum gehört uns. Er gehört uns und wir halten Wache. Wir sind aus Stein, aus Bronze, aus Granit oder Marmor, wir stehen auf Brücken, auf Gebäuden und vor Museen, wir stehen als Vorboten in Gärten, wir stehen in Nischen – reglos, mit unverwandtem Blick. Der Vergangenheit und Zukunft zugewandt, betrachten wir den Horizont. Nachts ragen unsere Gestalten geheimnisvoll empor, ihr seid in den Straßen unterwegs, eilt zu Verabredungen, geht im Winter schnellen Schrittes nach Hause, im Sommer Arm in Arm, ihr verweilt auf den Terrassen der Cafés, doch winters wie summers, immer sind eure Augen gesenkt oder sie blicken woanders hin. Ihr haltet Ausschau nach dem oder der Passenden für heute Nacht oder fürs Leben, ihr versucht, das Herz der Person zu verwandeln, die euch abweist oder euch entflieht, die Angst hat, doch winters wie summers, immer seht ihr über uns hinweg – ihr denkt nie an uns, wo wir doch von Sockeln herab und auf Dächern über die Stadt wachen, euch sehen und hören, wo wir doch schon so vieles gesehen und gehört haben. Wir sind jahrhundertlang da. Ihr geht vorüber und glaubt trotzdem nur an eure eigene Existenz. Wir stehen auf den Brücken der Flüsse, die durch eure Städte fließen. Wir kennen ihre Namen – Seine, Spree –, auch die Namen der Brücken, eure Sprachen und die Namen eurer Städte – Paris, Berlin –, wir kennen eure Schlösser und Gärten, die es noch gibt und die es einmal gab, wir erlebten Zerstörung und Aufbau, wir sahen Epochen aufeinander folgen und das Bestreben ihrer Generationen, frühere Spuren zu beseitigen.

Ihr seid in der Gegenwart.

Wir sind gegenwärtig.

Cécile Wajsbrot, MUSEUMSINSEL

Wir wissen nicht, wer ihr seid –
aber wir können euch hören.

Wir horchen auf die Worte,
die euch entwischen.

Wir erleben Trennungen und
Versöhnungen mit –
auch erste Begegnungen.

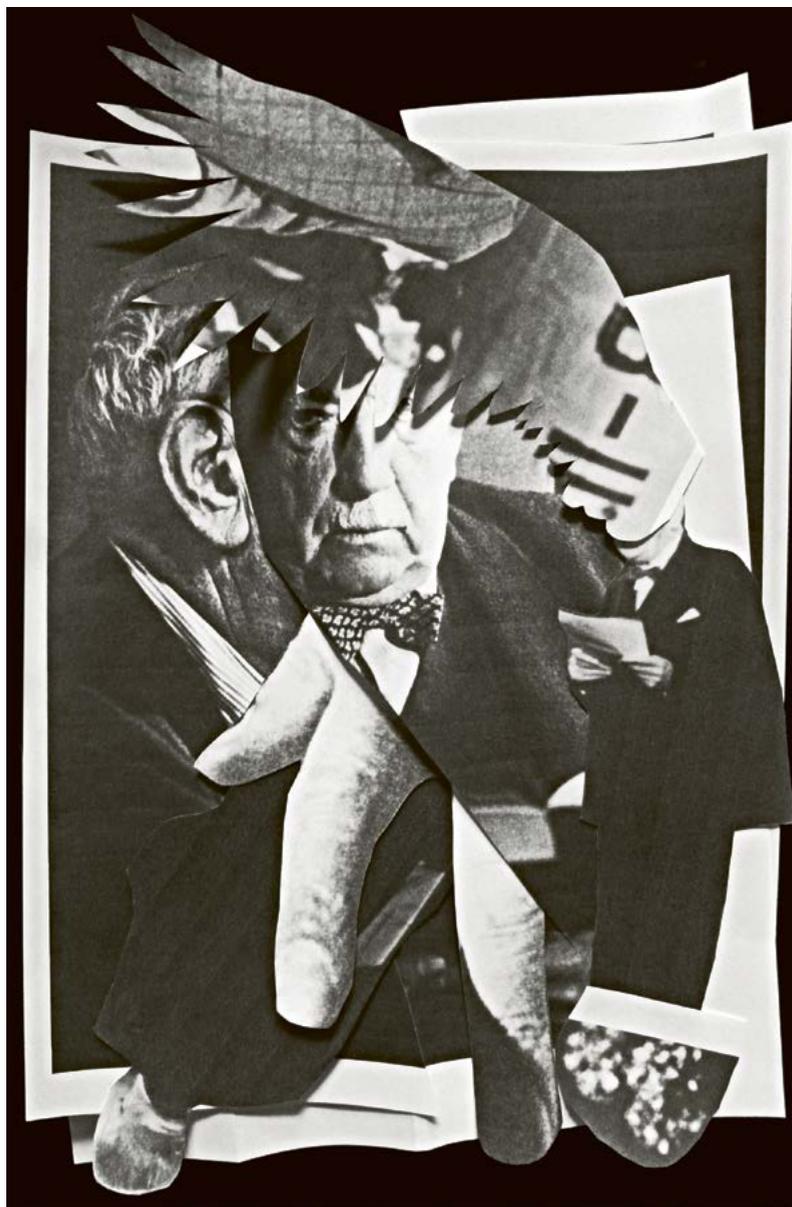
Wir hören euch über Politik, Kunst
und Wissenschaft diskutieren.

Aber ihr
geht immer zu schnell,

wir erhaschen nur Bruchstücke eurer Gespräche –
Augenblicke, Splitter von eurem Leben.

Cécile Wajsbrot, MUSEUMSINSEL





DAS RÄTSEL STRAUSS

EINE REISEBESCHREIBUNG

TEXT VON Friedrich Dieckmann

23

Bei der Anfahrt nach Garmisch, mitten in einem Autostau, der bei diesem Nadelöhr – die Autobahn endet ein Stück nördlich der Stadt – offenbar die Regel ist, aus dem Radio (Bayern vier heißt der erfreuliche Sender) das Lied Die Nacht, innerhalb eines Wunschkonzerts. [...] Strauss selbst begleitet: Klangbeschwörung einer versunkenen Zeit. Durch ein Loch im Zaun der Vergangenheit hören wir in sie hinein, und die leicht wimmernde Klanggebung der alten Schellackplatte ist wie die Stockflecken auf alten Stichen: Tönung der Authentizität.

So stimmig reise ich in Garmisch ein. [...] In Bad Tölz haben wir uns zur Mittagszeit flüchtig umgesehen und in einem Holzbildhauerladen die lebensgroße Schnitzkopie einer Riemenschneidermadonna in Augenschein genommen, mit einem ins Lieblich-Schöne transponierten Antlitz; für den phantastischen Faltenwurf der Figur hatte der Nachbildner des zwanzigsten Jahrhunderts mehr Sinn gehabt als für die strenge Versonnenheit der Züge. Der Verkaufsraum voller Putten und Heiligenfiguren – Gestalten aus dem Formsinn alter Zeiten. Dieses Festhalten am alten Handwerk und seinen hergebrachten Gehalten findet immer noch seine Käufer und glücklicherweise, denn was, außer modernem Kitsch, der nicht besser, nur ambitionierter ist, träte an seine Stelle. Um Richard Strauss zu verstehen, wird man das barock Verwurzelte dieser Zone in Betracht ziehen müssen, die handwerkssichere Unbefangenheit eines Kunstsinns, der sich als wesentlich

lustvoll empfand, auf die Steigerung der Lebenskräfte, des Lebensgefühls bedacht und kritische Fragen an die allzeit auffangbereite Instanz der Kirche delegierend. [...]

Strauss, der Münchner, der seine Villa in Garmisch erbaute (1908) und Thomas Mann, der Wahl-Münchner, der das seine als Kriegsoffer drangab und 1933 auf andere Weise sein Münchner Haus verlor – die beiden bilden ein eigenartiges Kontrastpaar deutsch-bürgerlicher Kultur aus der Zeit des preußisch-deutschen Reiches. Zu der Verschiedenheit von Herkunft und Herkunftslandschaft tritt die Differenz des Metiers; das Instrument der Sprache untersteht einer anderen Verantwortlichkeit als das unbegriffliche Medium der Musik, die, auf ihre besondere Weise, Inhalten und Bedeutungen gegenüber ähnlich neutral ist wie die Ergebnisse der Naturforschung gegenüber technischen Zwecken. Zu dem Allgemeinen kommt das Besondere, das Persönliche – undenkbar, dass Strauss nach dem Kriegsausbruch im Sommer 1914 in dem Kunstwerk, an dem er arbeitete, innegehalten und es beiseite gelegt hätte, um sich essayistisch-reflexiv zu diesem grundstürzenden Ereignis ins Verhältnis zu setzen. So ging es Thomas Mann, und erst, als das Ganze vorbei war, nahm er den Zauberberg wieder auf; das Buch wurde zum Gefäß des Epochenbruchs. Vom Metier wie vom Naturell und von den Fundamenten seines Künstlertums her hält es der um elf Jahre ältere Musiker anders. Er ist der Unberührte, der, nach einer kurzen Erschütterung, weitermacht, als wäre nichts geschehen, und alles tut, um dem Zeitlich-Unmittelbaren keinen Einfluß auf Lebensform und Kunstarbeit zu gestatten. Er verweigert die Kollaboration mit dem Pathos, das bei Kriegsausbruch in Gestalt von Manifesten, Gedichten, Artikeln die feinsinnigst-friedfertigsten und ironisch-distanziertesten Dichtgeister befällt. Als er eine Manifestation gegen Deutschlands Kriegsgegner unterzeichnen soll, läßt er die Initiatoren wissen, er sei bereit, sein Oxforder Ehrendoktorat dreinzugeben, wenn die Briten Deutschland dafür ein Schlachtschiff auslieferten;

weitergehen könne er nicht. Dass er, im Vertrauen auf den Frieden und seinen Londoner Verleger Fürstner, sein Geldvermögen bei einer britischen Bank deponiert hat, mag ihm diese Zurückhaltung spezifisch erleichtern, es ändert aber nichts an der Einziehung seiner Guthaben; der Krieg bringt ihn um alle Ersparnisse des Friedens.

Als Privatmensch, der der Künstler ja auch immer ist, ist Strauss, anders als Thomas Mann, ein wirklich und fundamental Unpolitischer, der 1914 mit ironischer Distanz auf Hofmannsthal, seinen vierzigjährigen Librettisten, blickt, der sich in Wien bei der Kriegserklärung Österreichs an Serbien sogleich als Freiwilliger meldet. Mitten in der Begeisterung, die die auf vollen Touren laufenden Propagandaapparate mit der Vorstellung erzeugen, es sei ein reiner Verteidigungskrieg, der dem von Feinden umzingelten deutsch-österreichischen Bündnis aufgezungen werde, behält Strauss einen so kühlen Kopf, dass er, bestürzt über Hofmannsthals Mitwirkungseifer, an dessen Frau schreibt: »Dichter könnte man wirklich zu Hause lassen, wo sonst so reichlich Kanonenfutter vorhanden ist: Kritiker, Regisseure mit eigenen Ideen, Molièrespieler etc.« (31. Juli 1914)

Dieser national verwurzelte, europäisch gesinnte Musiker ist ein Friedensfreund, den die Eroberungsgier der Mächtigen vor den Karren ihrer Geschäfte spannt. Den zarten, opferwilligen Hofmannsthal mag es gegraust haben, als er bemerken muß, dass die Fertigstellung der »Frau

Und sie – wusch wie Nausikaa ihre Wäsche
im Meer, empfang nicht nur Dionysos, Nestor,
Telemach, den, der über die Meere irrte,
die anderen, die ihn suchten über die Meere.
Sie empfing Aragon, der eine Satire, Richard
Strauss, der eine mondäne Gesellschaftsoper
darüber schrieb. Sie empfing Psychoanalytiker,
Labyrinthforscher und eine Gruppe von Poeten,
die den Mythos aktualisieren wollten und
behaupteten, nach fernöstlichen Weisheiten
sei die Reise das Ziel: der labyrinthische Faden.

Undine Gruenter



Wir sind auf der Höhe der Zeit angekommen.
Wir haben die Antworten auf eure Fragen.
In uns lösen sich all eure Antagonismen,
eure Unterscheidungen zwischen abstrakt und konkret,
Eindruck und Ausdruck, Schein und Wirklichkeit,
wir sind zugleich Materie und Form,
und unsere Fremdartigkeit entspricht der Ungewissheit,
die euer Dasein mit sich bringt.

Wir verstehen nun, was ihr befürchtet,
den Wirbel einer schleichenden Apokalypse
und den Tod nicht nur einzelner Menschen,
sondern der Menschheit.
Das völlige Aussterben.

Wir hören eure Angst,
wenn ihr auf den Wegen der Parkanlagen
und Gärten über diese mögliche Perspektive spricht.
Wozu Kunstwerke, sagt ihr, wenn sie nicht mehr Zeugen
früherer Generationen für kommende sind?

Wenn sie nicht mehr Fortleben bedeuten?

Cécile Wajsbrot, MUSEUMSINSEL

ohne Schatten« seinem Komponisten wichtiger ist als die soeben ausgebrochen Weltgeschichte. »Hugo«, schreibt dieser an Gerty von Hofmannsthal am 22. August 1914 (inzwischen ist aus dem österreichisch-serbischen Konflikt ein Weltbrand geworden), – »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‹.« Der dies schreibt, findet sich zugleich durch die deutschen, vor allem durch die bayerischen Siege über Zweifel und Verzagen hinweggesetzt. »Man hat das erhebende Bewußtsein, dass dies Land und Volk erst am Anfang einer großen Entwicklung steht und die Hegemonie über Europa unbedingt kommen muß und wird.« Seine Nüchternheit hat das Ziel, um dessentwillen dieser Krieg geführt wird, nur zu genau getroffen.

Am 8. Oktober 1914 schreibt er dann Hofmannsthal selber, der »auf ruhigem Posten in Sicherheit« ist (er ist in eine Schreibstube eingerückt), und abermals muß es diese empfindliche Seele grausen: »Und wie behandelt man die Künstler«, klagt der Komponist, »der Kaiser reduziert die Gagen am Hoftheater, die Herzogin von Meinigen setzt ihr Orchester auf die Straße, Reinhardt spielt Shakespeare, das Theater in Frankfurt spielt ›Carmen‹, ›Mignon‹, ›Hoffmanns Erzählungen‹ – wer wird aus diesem deutschen Volke klug, dieser Mischung von Talentlosigkeit und Genie, Heroismus und Bedientenhaftigkeit?«

Wer wird aus diesem Richard Strauss klug? Beschreibt er seine eigene Gemischtheit? Dass, wenn ein Volk im Krieg steht, an der Kunst gespart wird, kommt ihm absurd vor und ebenso, dass die Theater nicht davon ablassen, die Klassiker der Feindländer aufzuführen: den Engländer Shakespeare, die Franzosen Bizet, Gounod und Offenbach, den er offenbar für einen Ausländer hält. Im nächsten Satz dann die Furcht vor den kulturpolitischen Folgen deutscher Siege: »Hoffentlich diktiert Hindenburg den Frieden und

nicht Jagow.« Herr von Jagow ist der Berliner Polizeipräsident und Oberzensor.

Einige Monate später, als der Blitzkriegstraum des deutschen Generalstabs ausgeträumt ist und das große Ausbluten begonnen hat, verschärft sich das kulturpolitische Klima und zieht auch Strauss in Mitleidenschaft, dessen passive Haltung im und zum Kriege ihm Angriffe aus dem konservativen Lager einträgt. »Es ist widerlich«, schreibt er an Hofmannsthal, der sich auch literarisch für die Sache Alt-Österreichs ins Zeug legt und Prinz-Eugen-Legenden verfasst, »in den Zeitungen von der Regeneration der deutschen Kunst zu lesen, wo man noch vor zwanzig Jahren dem deutschesten aller Künstler: Richard Wagner, ›romanische Brunst‹ vorgeworfen hat, zu lesen, wie Jung-Deutschland gereinigt und geläutert aus diesem ›herrlichen Krieg‹ zurückkehren soll, wo man froh sein kann, wenn die armen Kerle erst von Läusen und Wanzen gereinigt und von allen Infektionen geheilt und erst wieder des Mordens entwöhnt werden müssen.« (Februar 1915) Das ist ein prophetischer Satz; er kommt nicht aus einer gefestigten pazifistischen Überzeugung, sondern aus genauer Intuition. Es war die Gewöhnung des Mordens, mit der der sich schaurig festfahrende Krieg Europa in einen Abgrundriß, der sich nach einer vertanen Friedenszeit von zwei Jahrzehnten abermals, und noch schauriger, auftat. [...]

In Strauss' Blicken ins Weltgeschehen liegen Blindheit und Hellsicht, Verdunkelungen und Lichtblicke dicht nebeneinander. Dieser geniale Musiker lebt als Zeitgenosse von der Hand in den Mund; ein unerschütterlicher Künstler- und Metier-Egoismus verblendet ihn einmal und macht ihn dann wieder resistent gegenüber Ideologemen und Vereinnahmungen. Das ist verwirrend, und es zieht zwei entgegengesetzte Fehlperspektiven auf sich; die eine nimmt die dunkle Seite dieses leuchtkräftigen Mondes mit dem Bemerkten hin, wo denn gesagt sei, dass ein Musiker politischen Instinkt und moralischen Takt haben müsse, die andere aber sieht alles von hinten, aus

der Position derer, die vom Ende her wissen, wie es war, und als Nutznießer eines Friedens, der die Frucht der Katastrophe war, selbst niemals in nur von weitem vergleichbare Situation gerieten. Die erstere, apologetische Position ist in der Gefahr des Zynismus, die letztere, pseudokritische in der einer naiven Überhebung; auf konträre Weise erzeugen sich beide als subaltern. Wer in Krieg gerät und in die ganze mit ihm verbundene, Lüge und Wahrheit zielstrebig-undurchschaubar vermengende Propagandamaschinerie, braucht verschiedene intellektuelle wie moralische Eigenschaften, er braucht eine geschulte Widerständigkeit, um klaren Kopf zu behalten, und das Strauss'sche Verfahren, die Dinge sich selbst zu überlassen, um bei sich selbst zu bleiben und außerhalb des eigenen Werkes keine Kraft an die Zeit zu verschwenden, dem mainstream folgend, ohne ihm zu verfallen, ist – immer vorausgesetzt, dass musikalisches Genie eine begrenzte, keine universelle geistige Eigenschaft ist – eine weder rätselhafte noch verächtliche Verhaltensweise. Man kann nicht verlangen, dass der einzelne, in einer spezifischen Profession Befangene in sich überstürzender Lage verschont bliebe von Irrtümern, Fehlern, dem Widerstreit der Empfindungen; man kann nicht mehr verlangen, als dass das Werk sich dem Zeit-Geist nicht oberflächlich preisgebe.

Strauss ist dem achtzehnten Jahrhundert auch insofern verschwistert, als er – nicht in seiner Musik, aber als Typus, und auch dieser Gegensatz ist verwirrend – der antiromantische Künstler par excellence ist; reflexhaft-unbeirrt entzieht er sich dem Topos vom leidend sich aufopfernden, widerstehend untergehenden Genius, der das tut, was die vielen verweigern, und darum von der Gesellschaft isoliert werden muß, um dann später als Helden- und Märtyrerfigur, als eine Gestalt allgemeiner Entlastung, wieder aufzuerstehen. Doch dieser Komponist verweigert, und dies deutet auf spezifisch innere Grenzen, auch jenes Selbstbewusstsein, das Stefan Zweig, ein spät gefundener, bald wieder verlorener Werk-Helfer, ihm am

Anfang einer andern und weit schrecklicheren Kriegszeit mit dringlich-guten Worten einzuflößen versucht. »Ich habe manchmal das Gefühl«, schreibt dieser ihm am 23. Februar 1935, »dass Sie – und ich ehre dies sehr – der ganzen historischen Größe Ihrer Stellung selbst sich gar nicht bewußt sind, dass Sie zu bescheiden von sich denken. Alles, was Sie tun, ist bestimmt, historisch zu werden. Ihre Briefe, Ihre Entschlüsse werden einst wie jene Wagners und Brahms' Gemeingut sein.« Das ist die reine Wahrheit, aber sie geht über Strauss' inneren Horizont; sie geht, anders gesagt, über seine Kräfte.

Ariadne, entführtes Opfer wie Iphigenie. Entführt, weil Minos das Stieropfer für Poseidon verweigerte? Die Götter rächen sich für den Ungehorsam – Minos, König von Kreta, verlor seine Frau an einen wahnsinnigen Stier, verlor seine Tochter an ihren Halbbruder Minotaurus. Für die Athener war sie verschollen, für Kreta abtrünnig und Verräterin. Später wurde Ariadne auf Naxos gesichtet, abgesetzt im Vergessen. Theseus habe sie dort vergessen, die junge Geliebte, auf der Heimreise nach Athen.

Undine Gruenter

DOPPELTER BODEN

[...] Ariadne, ein Werk mit doppeltem und dreifachem Boden, das die Kunstspiele abgelebter Zeiten zum Bild der Gegenwärtigen machte, behandelte die eigene Zeit dann bereits als vergehende, fast schon vergangene. Dieses Omelette surprise aus dem artistisch-selbstverliebten Geist einer zwiefachen Spätzeit – der zitierten und der realen – erfüllt aufs subtilste das Diktum des jungen Marx, wonach der Komödie aufgegeben sei, »die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit« scheiden zu lassen. Die beiden Autoren, die hier als Abschiednehmende auf ihr Zeitalter sehen, mit allem Schmelz, aller Süße des Rückblicks, wissen nicht, wie es enden werde, sie spüren nur, dass es endet, und tun

das Ihre, dass dies lebensfreundlich geschehe. Die ganze Oper, Vorspiel wie Hauptstück, handelt von der Annahme des Neuen, Unerwarteten, und ihre Pathoslose Hauptfigur, Zerbinetta, das Mädchen aus dem Volk, das, eben von daher, mehr weiß als alle andern, hilft der Gefühlsidealistin aus der Oberklasse, sich menschlich und das heißt: wandlungsbereit zu verhalten, der Prinzessin Ariadne, die eher den Tod will als das Neue und dieses nur in der Form des Todes akzeptiert. Das (in der Erstfassung) 1912 vollendete Werk handelt von der Verführung zum Leben aus den Sackgassen des Beharrens; in spielerisch-intakter Form wird es einem historischem Moment gerecht, den die herrschenden Mächte wenig später blindlings verspielen. [...]

ENTRÉE

Am anderen Vormittag dann der Aufbruch zum Strauss-Haus; am Abend zuvor haben wir uns bei Fräulein Annie, der Beschließerin, des Terrains vergewissert. Die Fünfund-siebzigjährige ist, als wir eintreffen, noch allein im Haus und läßt uns in einem Wohnzimmer mit breiter Fensterfront Platz nehmen; an der Schmalseite fesselt mich das Strauss-Porträt von Max Liebermann. [...]

Nebenan zeigt sich ein kleines Bibliotheks-zimmer, das, seit Strauss es benutzte, unverändert geblieben, zugleich aber, wie die Schreibutensilien zeigen, in lebendigem Gebrauch ist. Schreibtisch und Wandschränke grün-weiß lackiert, Fernöstlich-Dekoratives auf der Tischplatte: zwei Buddha-Reliefs und eine Priesterstatuette. An der Wand ein Bildnis des jungen Strauss, das Leopold von Kalckreuth um 1890, in dessen Weimarer Dirigentenzeit, geschaffen hat. Was sich hier zeigt, ist das genaue Gegenbild zu der bürgerlich-selbstgewissen Erscheinung, die die Altersbilder – gemalte und photographierte – vorstellen: ein scheu und zweifelnd

dreinschauender Jüngling, kein Gipfelstürmer, sondern ein Suchender, Tastender, Bedrängter.

Dass Strauss sich zu diesem Bildnis bekannte, indem er es sich über seinen grünweißen Bibliotheksschreibtisch hängte, bekräftigt dessen Authentizität. Ein weiter Weg führt von dem Antlitz dieses Sechszwanzigjährigen zu dem von Liebermann gemalten sicheren Mann der späteren Jahre. Noch Aufnahmen des Vierzigjährigen zeigen eine kindlich-weiche Ungeformtheit der Züge mit der hochgewölbten, von dem sich lichtenden Haar freigelegten Stirn und der schwach entwickelten Mundpartie; die imperative Attitüde der Gattin Pauline wirkt daneben wie eine Schutzinstanz. Dieser programm-symphonische Verherrlicher der großen Widerspenstigen, Außenseiter, Kraftmeier, Verrannten, ob sie nun Don Juan oder Till Eulenspiegel, Zarathustra oder Don Quixote heißen, stellte sich und der Welt musikalische Wunsch- und Sehnsuchtsgestalten vor, die umso strahlkräftiger gerieten, je weiter Ideal und Wirklichkeit bei ihrem kompositorischen Subjekt voneinander entfernt waren. [...]

Ich bin im Begriff, die Bücherrücken in den Regalen ins Auge zu fassen, da treffen, aus Urlaubsgegenden kommend, die Enkel ein, Richard und Christian Strauss, beide im Ruhestandsalter. Durch einen Schnauzbart, der schwarz bei dem jüngeren, weiß bei dem älteren ist, unterstreichen sie das Gepräge des Ahnherrn, das sie verschieden verkörpern, hager der eine, gerundet der andere; es ist, als werde man des alten Strauss verdoppelt gewahr, ein verwirrender Anblick. Noch ist das Garmischer Haus kein Museum, sondern ein wohnend genutzter Familienbesitz, mit Archivräumen und den unverändert gehaltenen Schlaf-, Arbeits-, Wohnzimmern des Ahnherrn.

Dann tritt Gabriele Strauss auf den Plan, blond, lebhaft, hochgewachsen, die Frau von Richard Strauss, dem Philatelisten, und Tochter Hans Hotters, des großartigen Heldenbaritons (er ist neunundachtzig, vernehmen wir,



und seit kurzem verwitwet). Die ausgebildete Bibliothekarin ist die Hüterin des von ihrer Schwiegermutter, Alice Strauss, angelegten Archivs und waltet dieses Schatzes mit einer Generosität, die auch uns Wege weist und Türen öffnet. [...]

ARCHIVALIEN

35

Der Deutsche als Repräsentant des Weltbürgertums: Strauss hat das hervorgehoben, es war sein eigenes Bekenntnis. Er hat es, in eigentümlicher Abwandlung, noch inmitten der Nazi Herrschaft geltend gemacht: in einem Brief an Stefan Zweig, der seinen Adressaten nie erreichte. Von der Dresdner Dienststelle der Geheimen Staatspolizei aus dem Hotelbriefkasten gefischt, landete das Papier erst auf des Gauleiters Mutschmann, dann auf Hitlers Schreibtisch und führte bald darauf zu Strauss' Absetzung als Präsident der 1933 eingerichteten Reichsmusikkammer. Wie aber hatte der patriotische Weltbürger das werden können? »Mir gefällt zu konvertieren / mit Gescheiten, mit Tyrannen«, hatte sein poetischer Ratgeber einst gedichtet; hatte der Komponist sich 1933 als Sachwalter des Goetheschen Politikverständnisses gesehen? Strauss, der Kultur- und Besitzbürger, ein Deutsch-Nationaler ganz ohne völkisches Ressentiment, war kein Parteigänger der Republik gewesen; er war, wie so viele seiner Schicht, nach dem Weltkrieg innwendig im Kaiserreich steckengeblieben.

Strauss war im Jahre dreiunddreißig politisch so ahnungs- und so gedankenlos wie das ganze konservative deutsche Kulturbürgertum, in dem die Berufung Hitlers durch den ein halbes Jahr zuvor gegen Hitler gewählten Hindenburg und, wenige Wochen später, Hitlers Ergebenheitsbekundung gegenüber den preußischen Werten und Überlieferungen in der Potsdamer Garnisonskirche die Illusion erzeugt hatten,

hier ginge es um die volkstribunale Wiederaufrichtung der Monarchie. [...]

Strauss, dem kenntlichen Nicht-Nazi, galt seine Berufung zum Präsidenten der Reichsmusikkammer, einer von Goebbels dirigierte Gleichschaltungs- und Ausgrenzungsbehörde, vermutlich als Indiz dafür, dass die neuen Herren Fanatismus und Intoleranz nicht zu weit treiben würden. Zwei Jahre später geriet er dann selbst in die Mühle, vor deren Tür er sich hatte stellen lassen. [...]

Nach mehr als einer Seite muß der Siebzigjährige auf einmal bemerken, dass eine Mischung von Indolenz und Eitelkeit, von Phlegma und Genie-Egoismus ihn daran hindert haben, die Welt um ihn herum zur Kenntnis zu nehmen, aber noch jetzt tut er es nicht wirklich. [...]

Bei aller aufkommender Bedrängnis: Es bleibt rätselhaft, dass der Siebzigjährige auch nach der brüskten Zurückweisung von 1935 noch um die Gunst der herrschenden Mächte buhlt; er erbittet Audienzen bei Hitler und Goebbels und hofft, Mißverständnisse aufklären zu können. Eine Ich-Schwäche, die sich mit dem phlegmatischen Habitus panzert, scheint ihm Distanz zur Staatsmacht, ganz gleich, bei wem diese liegt, zu etwas psychisch Unerträglichem zu machen. Strauss hat das Infantil-Regressive dieser Haltung denen, die von ihr profitierten, selbst verdeutlicht, in einem 1933 komponierten Lied, das er Goebbels nach der Gründung der Reichsmusikkammer zueignete; es ist »Du Bächlein silberhell und klar« überschrieben und geht in die Verse aus: »Drum hab ich frohen Kindersinn, / es treibt mich fort, weiß nicht wohin. / Der mich gerufen aus dem Stein, / der, denk ich, wird mein Führer sein.«

Goebbels, kein Zweifel, haßt Strauss und muß diesem darum als besonders gefährlich erscheinen. Fred K. Prieberg hat auf die physische Komponente des Verhältnisses verwiesen: hier »der massige Strauss«, dort das »Bübchen von einem Minister«, wie der Komponist den kleinwüchsigen

Agitator einmal in seinem Tagebuch bezeichnet. Er verachtet den eifernden Hinkefuß, aber er läßt nicht ab, eine Beziehung zu ihm herstellen zu wollen; in einem der Tagebücher des Hausarchivs stoße ich auf eine sonderbare Episode. In einem Münchner Hotelfoyer trifft Strauss auf Magda Goebbels, die großbürgerlich-kultivierte Frau des fanatischen Kleinbürgers, der Hitlers Propagandaminister geworden ist; er kommt ins Gespräch mit ihr und beklagt sich über die ihm von Staat und Partei widerfahrene Behandlung; sie sagt ihm zu, sich für einen Besuch ihres Mannes in Garmisch einzusetzen. Strauss notiert es hochbefriedigt, doch Goebbels läßt ihn abblitzen: sein Adjutant ruft an und erklärt in brüsker Form das Desinteresse des Ministers. [...]

Strauss hatte um die Jahrhundertwende in wichtigen organisatorischen Funktionen, als Mitbegründer der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht und als langjähriger Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Entscheidendes für die Sicherstellung seines Berufsstands getan. Tiefverwurzelte Obrigkeitshörigkeit ist nur ein Faden des Stricks, in dem Strauss, die Person (nicht der Komponist, dessen Werkautonomie unantastbar bleibt), sich verzwirnt und verstrickt. [...]

In Strauss psychische Disposition ist nicht nur »die Sehnsucht, unterlegen zu sein«, eingezeichnet; seine Weltangst zeigt sich noch an einem andern Zug. Von der Feuersnot-Premiere des Jahres 1902 hat Alma Mahler festgehalten, wie Strauss' Geschäftssinn das Premierendinner verdirbt: »Während des Essens hat er keinen anderen Gedanken als ›Geld‹. Er quälte Mahler ununterbrochen, die Eventual-Tantiemen bei großem und bei mittlerem Erfolg zu berechnen, saß während dieses ganzen Abends mit dem Bleistift in der Hand, steckte ihn auch zeitweise hinter das Ohr, quasi zum Scherz, kurz benahm sich wie ein Musterkartenagent.« [...]

Dies alles denke ich nicht, da ich in Strauss' Arbeitszimmer stehe und den in schwarzes Leder gebundenen Goetheband mit der bekenntnishaften Anstreichung in der Hand halte; es ist Nach-Denken im Wortsinn. Ich finde mich in dem Werkraum dieses Schöpferlebens, dem Zimmer, in welchem, seit Strauss das Haus 1908 bezog (er sparte die Kompositionsarbeit stets für die warme Jahreszeit auf, die er in Garmischs Gebirgsstille, dem »Frieden dieses weißen Hauses«, verbrachte), alle seine Werke entstanden, vom »Rosenkavalier« und der »Ariadne« bis hin zu dem instrumentalen Trauergesang über das kriegszerschmetterte Deutschland, den am 12. April 1945, vier Wochen nach dem Untergang auch des Wiener Opernhauses (alle andern Städte und Stätten seines Wirkens lagen bereits in Trümmern), beendeten Metamorphosen. Aber ich denke nicht an die Werke, sondern lasse mich von dem Raum selbst und dem, was ihn ausfüllt, gefangen nehmen, von dem klarlinig-strahlenden Mobiliar, das der Architekt der Villa, Emanuel von Seidl, der jüngere Bruder des berühmten Gabriel, für den Hausherrn entwarf, und von der gegenständlichen Fülle, mit der der Bewohner den Raum im Laufe der Jahre staffierte. Emanuel, aus München stammend wie sein Bauherr, war um die Jahrhundertwende einer der bedeutendsten deutschen Villen- und Palaisarchitekten; sein Strauss-Haus ist, außen wie innen, ein Meisterwerk, das der Kunst des Musikers ein adäquates Gehäuse schuf, von subtiler Asymmetrie im Widerspiel der Fronten, über die sich die von einem Schornstein zentrierte Dachpyramide erhebt; verschlankend zieht sie den Baukörper in die Höhe. [...]

Am Eingang des Hauses hatte mich der eingemauerte della Robbia gefangengenommen, das weiß-grün-blaue Terracottarelieff aus dem Florenz der frühen Renaissance; eine sehr jugendliche, von musizierenden Engeln flankierte Madonna mit dem apfelhaltenden Jesuskind. Der christ-

katholische Wurzelgrund dieses Musikers, der wie kein anderer vor und neben ihm sich von dem transzendentalen Fond seiner Kunst ablöste und zum Klangverkünder triumphierender Diesseitigkeit wurde, wird in diesem Haus immer wieder Bildgestalt; was sein Werk aussparte, erscheint hier als Dekor.

Auf dem Flügel: zwei Profilaufnahmen des Achtzigjährigen, den man selten von der Seite aufgenommen sieht; Profillosigkeit ist das auffallendste Merkmal dieses vollkommen gerundeten Kopfes. Zwischen Flügel und Schreibtisch, von einem schmalen Fenster beschienen, die Lederer-Büste von 1903, die dieses länglich-runde Musikerhaupt mit der hohen Stirn und der zurücktretenden Kinnpartie ins Klassische verklärte. Durch ein Idealbild seiner selbst stärkte der Meister sich bei der Arbeit.

Das Gegenstück dazu steht auf dem hohen, hell schimmernden Notenschrank und ist ein Exemplar der Houdonschen Gluck-Büste aus dem Paris des Jahres 1775, ein Bildwerk von wachstem Ausdruck und stupender Lebenswirklichkeit, präzise bis in die Pockennarben. Der aus Gips gefertigte Kopf wird flankiert von zwei bronzenen Kentauren, bei denen es mich nicht wundern würde, wenn sie von Adriaen de Vries stammten. Auch der ausladende Schreibtisch trägt zwei köstliche Bronzen, kein Zweifel: dieser Musikmensch hatte einen exzellenten bildkünstlerischen Geschmack. Mit Bedauern vermerkt seine Schwiegerenkeltochter, dass er sich in den zwanziger Jahren zwei Bilder van Goghs habe entgehen lassen, aber das ist nur zu plausibel. Des Holländers von ethischer Unbedingtheit und existentiellem Risiko umgetriebenes Künstlertum bezeichnet den genauen Gegenpol des Strausschen – und der Komponist verstand von Malerei genug, um das zu bemerken. Er umgab sich mit dem Anziehenden und dem Bezügliehen, nicht mit dem Wertvollen oder Exzeptionellen schlechthin.

Gluck als sein Hausgott, der Meister, mit dem die moderne Oper anfang, als Beschirmer dessen, der sie zu Ende

brachte – es ist eine sinnreiche Konstellation. Der Houdonsche Gips ist nicht nur besser, sondern auch stimmiger als die hohe Beethoven-Statuette zwischen Kachelofen und Bücherschrank, die den Meister als Spaziergänger darstellt, Hut und Stock in den Rücken klemmend; sie sieht nach spätem neunzehnten Jahrhundert aus. Ein Geschenk von Verehrern, eine eigene Erwerbung? Beethoven passt nicht zu Richard Strauss; die Bronze zeigt es auf ihre Weise. Die gebogene Spitze, in die die hölzernen Armlehnen der grüngelasterten Seidlschen Klubsessel ausgehen, ist vie interessanter.

Später, als ich zum Photographieren noch einmal zurückkehre, übernimmt Frau Annie die Führung, der gute Geist dieses wohnend lebendig gehaltenen Hauses, die 1940 als Siebzehnjährige in den Straussschen Haushalt eintrat und ihm bis heute verbunden ist. Das Blitzend-Unverstaubte dieses Zimmers, in dem sie sich keinesfalls abbilden lassen will, ist, denke ich mir, ihr aufrechterhaltenes Werk. Das Archiv im oberen Stock aber ist das Reich von Gabriele Strauss, die auf der Arbeit ihrer Schwiegermutter aufbauen konnte; Alice Strauss war eine Prager Industriellentochter aus geadelter deutsch-jüdischer Familie. Des Komponisten innere und äußere Verknüpfung mit dem jüdischen Teil der deutschen und österreichischen Kultur seiner Zeit war umfassend, er selbst hat es während der Hitlerzeit tagebuchschreibend bekräftigt; als sein Sohn 1936 lobende Worte über Gregors Daphne-Libretto fand, sagte er bissig-abwehrend: »Für einen Arier gar nicht übel!«

Das Ausmaß der Täuschungen, Illusionen, Widersprüche, mit denen er wie seine Zeit und seine Klasse geschlagen war, wird deutlich, wenn man in einer Vitrine dieses Archiv-

Und Dionysos – der Erwartete?
 Der die Vergessene tröstete?
 Auf einer Insel lebt es sich spekulativ.
 Der Stier war gerettet, der Ariadne-Mythos
 in viele Schnipsel variiert.
 Undine Gruenter

zimmers das Dokument seiner Berufung zum Reichsmusikkammerpräsidenten sieht und dann später erfährt, wie der Achtzigjährige, aufgestört von der Nachricht, dass die Großmutter seiner Schwiegertochter in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert worden sei, mit dem Auto dorthin fährt (Terezin liegt südlich von Aussig an der Strecke Prag-Dresden) und am Lagereingang vorspricht, um sich Klarheit über diesen Aufenthalt zu verschaffen. Die Wachen halten den Achtzigjährigen, der keine Genehmigung vorweisen kann, für übergeschnappt und weisen ihn ab. Hitlers wahres Gesicht, das war für das deutsche Bürgertum, und nicht nur für dieses, das Unvorstellbare, wie für den Weltkommunismus dasjenige Stalins.

Als ewige Wächter und Beobachter
der Horizonte bleiben wir
auf unseren Sockeln zurück.

Wir sehen,
wie sich die Wolken zusammenballen,
wie sich der Himmel bedeckt,
und versuchen euch zu warnen,
doch ihr könnt uns nicht hören.
Unsere Stimme verliert sich
im Rauschen des Windes.

Unsere Stimme bleibt im Stein haften.

Dabei könnten wir euch heute noch
vor Gefahren warnen,
vor Unwettern,
vor plötzlichen Orkanen
aus anderen Breitengraden
und Klimazonen.

Cécile Wajsbrot, MUSEUMSINSEL





DIE IRONIE DER DINGE

TEXT VON Hugo von Hofmannsthal

45

Es war lange vor dem Krieg, daß ich in den Fragmenten des Novalis diese Bemerkung fand: »Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden.« Diese Aufzeichnung in ihrer sonderbar lakonischen Form war mir ziemlich wunderbar. Heute verstehe ich sie besser. Das Element der Komödie ist die Ironie, und in der Tat ist nichts geeigneter als ein Krieg, der unglücklich ausgeht, uns die Ironie deutlich zu machen, die über allen Dingen dieser Erde waltet. Die Tragödie gibt ihrem Helden, dem Individuum, die künstliche Würde: sie macht ihn zum Halbgott und hebt ihn über die bürgerlichen Verhältnisse hinaus. Wenn sie sich von dieser unbewußten aber notwendigen Tradition nur einen halben Schritt entfernt, so gerät sie in den Bereich der Komödie: wie nahe kommt dieser schon ein Stück wie Hamlet – aber Hamlet selbst ist noch ein König und ein Held, wenn auch ein solcher, an dessen Substanz die Ironie der Verhältnisse und die Selbstironie schon zehren, wie die Strahlen der Sonne an einem Schneemann; und ein bürgerliches Trauerspiel ist vollends ein Unding, denn die bürgerliche Welt ist die Welt des sozial Bedingten und die Tragödie entfaltet sich am sozial Unbedingten. Aber die wirkliche Komödie setzt ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt, sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem und damit alles in ein Verhältnis der Ironie. Ganz so verfährt der Krieg, der über uns alle gekommen ist, und dem wir bis heute nicht entkommen sind, ja vielleicht noch zwanzig Jahre nicht entkommen werden. Er setzt alles in ein Verhältnis zu allem, das scheinbar

Große zum scheinbar Kleinen, das scheinbar Bedingende zu einem Neuen über ihm, von dem es wiederbedingt wird, das Heroische zum Mechanischen, das Pathetische zum Finanziellen, und so fort ohne Ende. Zuerst, als der Krieg anfang, wurde der Held vom Schanzarbeiter ironisiert, der, welcher aufrecht stehen bleiben und angreifen wollte, von dem, der eine Schaufel hatte und sich eingrub; zugleich wurde das Individuum bis zur Vernichtung seines Selbstgefühls ironisiert von der Masse, ja nicht nur das Individuum, auch die organisierte Masse, das Bataillon, das Regiment, das Korps, von der immer größeren und formloseren Masse; dann aber doch auch wieder die ganze kämpfende Masse, dieser furchteinflößende und klägliche Riese, von einem Etwas, von dem sie sich regiert fühlte, weitergestoßen fühlte, und für das es schwer ist, einen Namen zu finden: nennen wir es den Geist der Nationen. Aber es kam der Moment, wo diese selber, die zur Einheit symbolisierten ungeheuren Massen, ironisiert wurden von der momentanen Allmacht einzelner Individuen, welche irgendwie die Hand an den Zügen und Schrauben hatten, mit denen dieses ungefüge Ganze für den Augenblick regiert werden konnte. Im gleichen Augenblick aber standen auch schon diese selber unter sich kreuzenden Strömen der stärksten, zersetzendsten Ironie: Ironie des Kontrastes der großen ideellen Zusammenfassungen, die sie im Mund führten, gegenüber dem Wust von eigensinnigen Realitäten, mit denen sie zu ringen hatten; Ironie des Werkzeuges gegen die Hand, die das Werkzeug zu führen glaubt, Ironie des tausendfachen in der Wirklichkeit begründeten Details gegen die vorschnelle und bewußt unwahre Synthese. Zugleich aber kam der Moment, wo innerhalb dieser riesigen Gesamtheiten der Begriff der Nation ironisiert wurde durch den Begriff der sozialen Klasse. Es kam der Moment der Kohle und des Kohlenarbeiters: dieses ganze Gefüge aus scheinbar Geistigem, hinter dem sich die Materie versteckt, und scheinbar Materiellem, in das der Geist eingekerkert ist,

und das wir europäische Zivilisation nennen, wurde ironisiert von einer einzigen Materie, dem in mineralischer Form aufgespeicherten Sonnenlicht, und alle sozialen Klassen und sogar die Arbeiterklasse wieder ironisiert von einer bestimmten Abteilung dieser Klasse: den Kohlenarbeitern, die zu dieser Materie, von der alles abhängt, in einem Verhältnis stehen, dem wiederum eine ungeheure Ironie innewohnt: denn sie werden von eben jener Materie, über die sie die unmittelbare Verfügung haben, in einem Verhältnis gehalten, das einer Sklaverei nicht unähnlich ist. Im Kampf aber um die Seele des Kohlenarbeiters, der auf einmal der Herr der Lage geworden war, ironisierten sich bis zum äußersten die sozialen und die nationalen Schlagworte, ja da er mehr als ein anderer Arbeiter an eine Landschaft gebunden ist, so ironisierten sich in dem Kampf um ihn sogar auch jene größten Übermächte, deren wechselseitige Ironie durch all dies Geschehen hin zeitweise aufblitzt: die Geographie und die Geschichte. Es wurde endlich zu einer unerschöpflichen Quelle der Ironie der Umstand, daß in den besiegten Ländern, das ist nahezu in halb Europa, das Geld seinen Wert verloren hat gegenüber der Ware, auch der bescheidensten Ware, dem Stück Brot oder dem Meter Leinwand; daß man für die dämonische Substanz, für die man blindlings alles herzugeben gewohnt war, weil man mit ihr alles kaufen konnte, jetzt eigentlich nichts mehr kaufen kann; daß man für weite Länderstrecken zum Tauschhandel zurückgekehrt ist, und daß im Zusammenhange dieser Veränderungen das Privilegium der geistigen Arbeit ganz geschwunden ist und ein Gymnasialdirektor ungefähr so bezahlt wird wie ein Markthelfer, ein Staatssekretär etwas niedriger als ein Chauffeur.

Mit alledem befinden wir uns ganz und gar im Element der Komödie – oder vielmehr in einem Element so allseitiger Ironie, wie keine Komödie der Welt es aufweist, es sei denn die Komödie des Aristophanes; und auch diese ist während eines für die Vaterstadt des Dichters höchst

unglücklichen, ihr Schicksal besiegelnden Krieges entstanden. Daß es aber die Unterliegenden sind, denen diese ironische Macht des Geschehens aufgeht, ist ja ganz klar. Wer an das bittere Ende einer Sache gelangt ist, dem fällt die Binde von den Augen, er gewinnt einen klaren Geist und kommt hinter die Dinge, beinahe wie ein Gestorbener.

48

Für alle diese Dinge waren die Dichter empfindlich, die vor hundert Jahren da waren, und ganz natürlich, sie hatten die französische Umwälzung und die napoleonische Zeit durchleben müssen, so wie wir diese jetzigen Krisen durchzuleben haben. Darum machten sie aus der Ironie ein Grundelement ihrer Lebens- und Kunstgesinnung und nannten sie die »romantische Ironie«. Sie hielten es für unrecht, wenn man sich zu tief in den Schmerz versenkte, und sie meinten, daß man um einen Gegenstand ganz zu lieben auch das Lächerliche an diesem Gegenstand zu sehen wissen müsse. Sie verlangten, man solle das ganze Leben wie eine »schöne genialische Täuschung«, wie ein »herrliches Schauspiel« betrachten, und wer anders verfare, dem fehle der Sinn für das Weltall. Sie erhoben sich, aus einer Epoche, darin, als der große Sturm vorüber war, sich wie in der unseren das Bittere mit dem Schalen mischte, zu einer so großen inneren Freiheit, daß sie uns fast wie Trunkenheit erscheinen könnte. Heute ist uns diese Verfassung begreiflicher, als sie irgendeiner der dazwischenliegenden Generationen sein konnte, und mit nachdenklichem Staunen lesen wir die Worte, die sie mit einem feurigen Federzug an das finstere sternlose Himmelsgewölbe geschrieben haben: Denn der Herr ist der Geist. Wo aber der Geist der Herr ist, da ist die Freiheit.

MANCHE FREILICH ...

Hugo von Hofmannsthal

49

Manche freilich müssen drunten sterben,
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,
Andre wohnen bei dem Steuer droben,
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Manche liegen immer mit schweren Gliedern
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
Andern sind die Stühle gerichtet
Bei den Sibyllen, den Königinnen,
Und da sitzen sie wie zu Hause,
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.



Nachts, wenn ihr nicht da seid und die Gittertore verschlossen sind –
das war nicht immer so,
zu manchen Zeiten stand euch der Garten auch offen,
und ihr nutztet die Dunkelheit für heimliche Begegnungen,
ihr küsstet euch zwischen den Bäumen, euer gegen einen
Baumstamm gedrückter Körper empfing den eines anderen –
wenn ihr nicht da seid, fragen wir uns bisweilen,
was ihr wohl macht.
Sicherlich denkt ihr nicht an uns.
Ihr schreibt zwar Geschichten, in denen Männer
aus Liebe zu einer Statue wahnsinnig werden, und erzählt,
dass sich einmal einer in einen Tempel hatte einschließen lassen,
weil er in die Venus des Praxiteles verliebt war,
aber das spielt sich alles nur in eurer Fantasie ab.
In der Wirklichkeit gilt euer Begehren Lebewesen,
deren Gefühle so unterschiedlich sind wie Bewegungen,
Wege – Schritte. Wie schafft ihr es durchzuhalten,
seid ihr des Kommens und Gehens nicht müde,
wie bewahrt ihr die Erinnerung an Dinge, wie gelingt es euch,
dass jeder neue Tag an den vorigen anschließt?
Daran denken wir nachts bisweilen –
daran, wie zerbrechlich ihr seid,
denn auch wenn ihr Kleider in unterschiedlichsten
Farben und Längen anhabt, seid ihr doch so nackt wie wir.

Cécile Wajsbrot, MUSEUMSINSEL

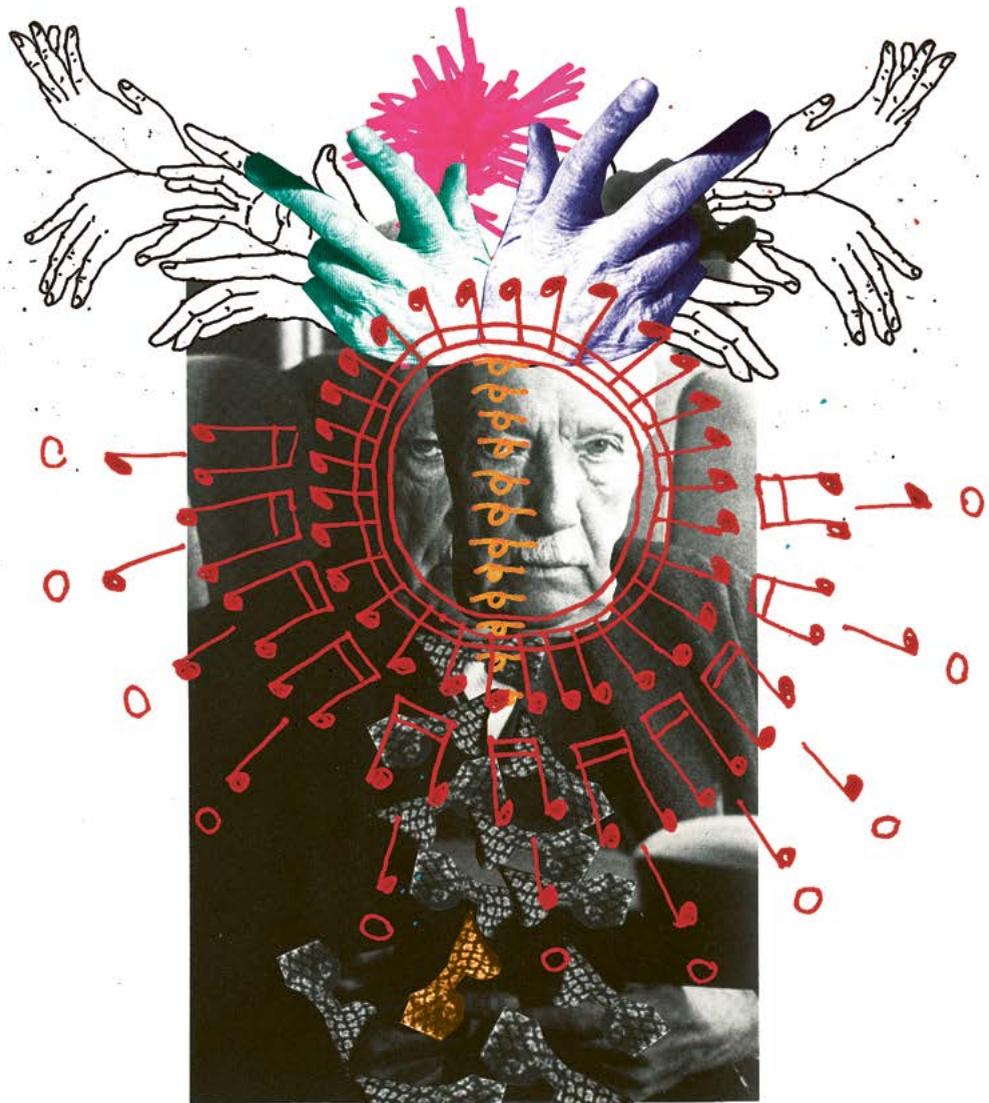
Mein lieber Doktor Strauss

Aussee, Obertressen [Juli 1911]

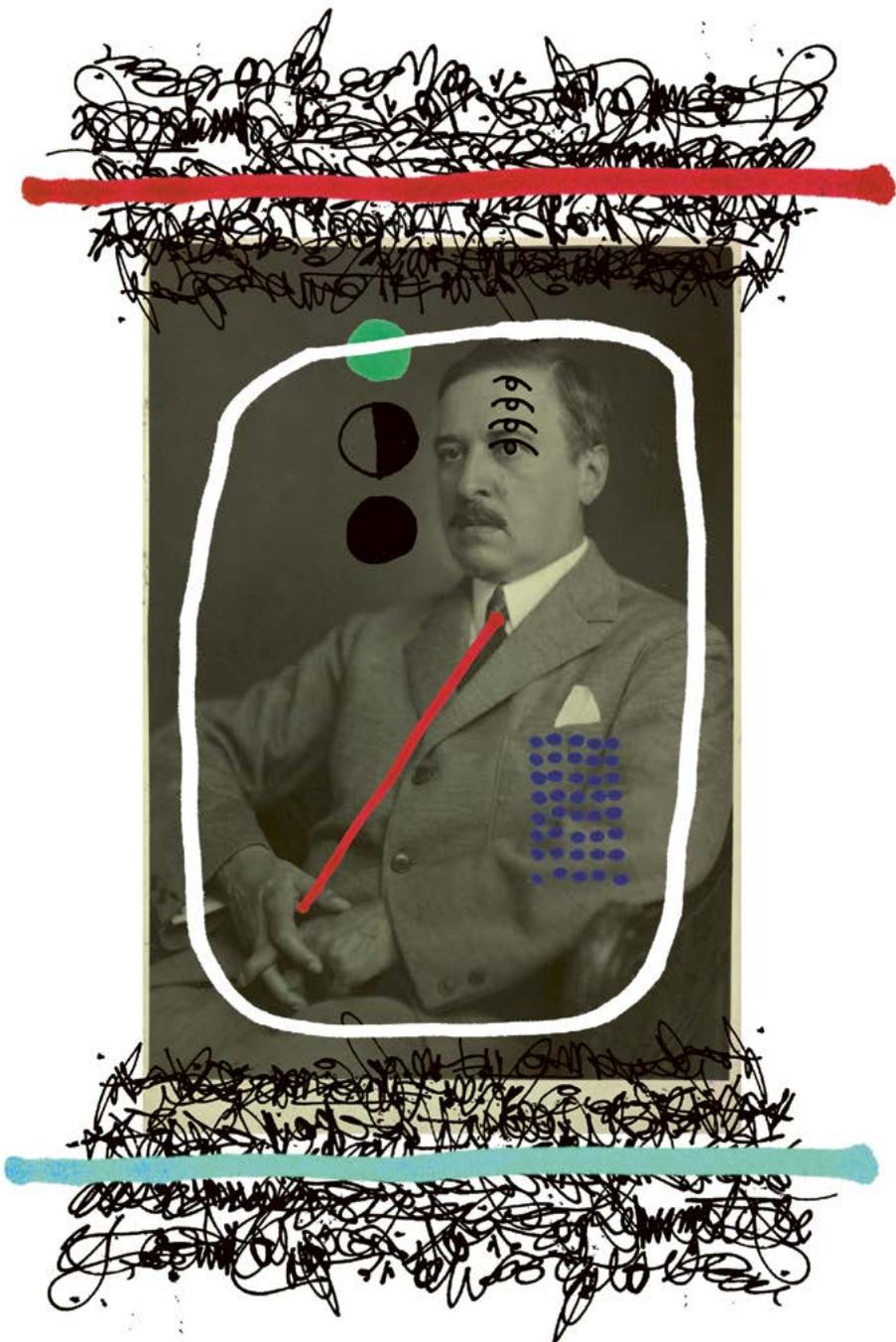
[...] *Eine Steigerung des Schlusses in der von Ihnen angedeuteten Weise wird sich gewiß finden lassen, doch bevor wir uns über das Wieviel und Wie einer solchen Steigerung verständigen, möchte ich es doch versuchen, mit einigen Sätzen die Idee oder den Gehalt dieser kleinen Dichtung auszusprechen. Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken. Es ist das Grundthema der Elektra, die Stimme der Elektra gegen die Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche. Es steht hier die Gruppe der Heroen, Halbgötter, Götter – Ariadne – Bacchus – (Theseus) – gegen die menschliche, nichts als menschliche Gruppe der leichtfertigen Zerbinetta und ihrer Begleiter, dieser gemeinen Lebensmasken. Zerbinetta ist in ihrem Element, wenn sie von einem zum andern taumelt, Ariadne konnte nur eines Mannes Gattin oder Geliebte, sie kann nur eines Mannes Hinterbliebene, Verlassene sein. Eines freilich bleibt übrig, auch für sie: das Wunder, der Gott. Sie gibt sich ihm, denn sie nimmt ihn für den Tod: er ist Tod und Leben zugleich, die ungeheuren Tiefen der eigenen Natur enthüllt er ihr, macht sie selber zur Zauberin, zur Magierin, die die kleine arme Ariadne verwandelt hat, zaubert ihr in dieser Welt das Jenseits hervor, bewahrt sie uns, verwandelt sie zugleich. Was aber ein wirkliches Wunder ist für göttliche Seelen, für die irdische Seele der Zerbinetta ist es das alltägliche. Sie sieht in dem Erlebnis der Ariadne, was sie eben zu sehen vermag: den Tausch eines neuen Liebhabers für einen alten. So sind die beiden Seelenwelten in dem Schluß ironisch verbunden, wie sie eben verbunden sein können: durch das Nichtverstehen. Bacchus aber ist in dies monologische Abenteuer der einsamen Seele der Ariadne nicht als ein deus ex machina eingestellt – sondern auch er erlebt das bedeutsame Erlebnis: unberührt, jung, ahnungslos der eigenen Gottheit, fährt er, wie ihn der Wind treibt, von Insel zu Insel. Sein erstes Abenteuer war typisch: nennen Sie es die Kokotte,*

nennen Sie es die Circe. Der Chok für eine junge, unberührte, unendlicher Kräfte volle Seele ist ungeheuer: wäre er Harlekin, so wäre es nichts als der Anfang einer langen Kette: aber er ist Bacchus, das Ungeheuerliche des erotischen Erlebnisses tritt an ihn heran, alles entschleiert sich ihm, das Tierwerden, die Verwandlung, die eigene Göttlichkeit, alles in einem Blitze. So entzieht er sich Circes Armen, unverwandelt, aber nicht ohne eine Wunde, eine Sehnsucht, ein Wissen. Wie es ihn nun treffen muß, das Wesen zu finden, das er lieben kann, das ihn verkennt, aber in diesem Verkennen sich gerade ganz ihm hinzugeben, die ganze Lieblichkeit ihm zu enthüllen weiß, das sich ihm ganz anvertraut, wie man sich eben nur dem Tod anvertraut, das brauche ich einem Künstler, wie Sie es sind, nicht weiter mit Worten auszuführen. [...]

*Herzlich Ihr
Hofmannsthal*



♪♪♪♪♪
♪♪♪♪♪
♪♪♪♪♪



ARIADNE

TEXT VON Françoise Frontisi-Ducroux

56

»Nimm dieses Garnknäuel und wickle es während des ganzen Weges ab; wenn die Tat geschehen ist, kannst du den Ausgang durch das Aufwickeln der Spule wieder erreichen.« Dies ist der Rat, den Ariadne – der Tradition nach – Theseus gab.

Meint sie es so, wie es der Mathematiker Pierre Rosenstiehl gedeutet hat: »Wickle es zunächst ab und wickle es immer dann ein wenig auf, wenn du eine Schritt zurückgehst.«? Ein ökonomischer Rat, der davon ausgeht, dass das Labyrinth Sackgassen hat, die Theseus dazu zwingen könnten zur vorherigen Kreuzung zurückzukehren (und die Stellen zu markieren, die er bereits passiert hat).

Bevor er den Minotaurus niederschlägt, muss er das Labyrinth »schlagen«, genauso wie der Jäger erst die Umgegend »schlagen« muss, um das Wild aufzustöbern. Der Schlag wird viel effizienter und kräftesparender für den Helden sein, wenn er dem Rat so folgt, wie Pierre Rosenstiehl Ariadnes Ratschlag auslegt: »Wickle ab, und wickle immer dann ein wenig auf, wenn du beim Umkehren zurückgehst.«

Das Prinzip der kompletten Erforschung des Labyrinths, bevor der Held auf seinen Widersacher trifft, schließt jegliche Bewegung oder Platzveränderung des Minotaurus aus. Unmöglich sich vorzustellen, wie er Freudensprünge vollführt, um mit seinem Opfer Verstecken zu spielen. Er muss warten, unbeweglich, tief lauernd in seinem Unterschlupf. Dies ist der Blickwinkel der antiken Texte, die darüber hinaus präzisieren, dass Ariadne Theseus rät, das Monster nur anzugreifen, während es schläft.

Was uns hierbei interessiert ist der Faden der Ariadne und seine Wirkungsweise. Seine Funktion ist klar:

Er verhindert, dass Theseus sich im Labyrinth verirrt und er führt ihn zu seiner Geliebten zurück, die das Ende des Fadens hält, so wie man es auf gewissen Abbildungen sieht. Denn man kann nicht davon ausgehen, dass sie ihm einfach geraten hat, das Ende am Türrahmen der Eingangspforte festzubinden, wie manchmal behauptet wurde. Dies nämlich hieße, Ariadne falsch zu verstehen. So können Dichter sich nicht täuschen. Ariadne, die den Schritt Theseus' lenkt, lässt den Faden nicht aus der Hand. Es ist die Liebe, die das Spiel anführt.

57

Der Faden, der sich durch das gesamte Labyrinth abwickelt und dabei seinen Umrisse nachzeichnet, verdoppelt und verbildlicht diese. Nach P. Rosenstiehl ist es der abgewickelte Faden mit seinen Windungen, der auf den Münzen von Knossos abgebildet ist, um das Labyrinth heraufzubeschwören. Er ist das Werkzeug einer Sichtbarmachung. Die Sage beinhaltet außerdem eine außergewöhnliche Variante. Ariadne gibt in dieser Version ihrem Geliebten anstatt des kleinen Knäuels eine Lichtkrone, anhand derer er sich in der Dunkelheit orientieren kann. Es wird sogar berichtet, dass sie Theseus in das Labyrinth begleitet und diese Lampe dabei vorausgetragen hat.

Hin wie her, in der bekanntesten Version verhilft der Faden zur Lösung des Problems. Er macht den Weg verständlich, den er gleichzeitig gestaltet. Plutarch zeigt deutlich den Zusammenhang zwischen dem Faden und dem Wissen um das Labyrinth auf: »Von der verliebten Ariadne erhielt Theseus den Faden und zugleich Anweisung, wie er aus den Irrgärten des Labyrinths herausfinden könne.«

»Wickle es zunächst ab und wickle es immer dann ein wenig auf, wenn du eine Schritt zurückgehst.« Mit diesem Lösungswort verschwindet schrittweise jede geschlagene Schlacht. Es radiert die bereits erforschten Irrgänge aus. Es minimiert das Labyrinth und beschleunigt Theseus Rückkehr zum Ausgang und zu Ariadne. Das ist es, was diese Hypothese plausibel macht und dem jungen Mädchen zu diesem genialen

Einfall verhilft. Das Interesse ist darauf gerichtet, sich auf das Wiederaufspulen durch Wiederholung zu konzentrieren. Das Wiederaufwickeln, teilweise und allmählich oder letzt- und endgültig, löscht vollständig den Verlauf auf, der durch den Faden entfaltet wurde. In dem Moment, in dem das kleine Knäuel in die Hände Ariadnes zurückgelangte, kehrte das Labyrinth in die Unentwirrbarkeit zurück. Völlig unbemerkt. Der Minotaurus liegt in seinem Blut am Grund des letzten Ganges und die Liebenden machen sich aus dem Staub. Minos weiß es noch nicht. Er wird von der Sache noch früh genug erfahren.

Es ist wohl klar, dass der Ariadnefaden von Dädalus kommt. Der Architekt gab der Königstochter den Schlüssel zum Labyrinth, das er für ihren Vater konstruiert hat. Das Verdienst einen Ausweg gefunden zu haben, der Theseus gerettet hat, geht auf den Künstler zurück. »Dädalus selbst löst die Fallen und Verwicklungen des Bauwerks durch einen Faden, der die blinden Schritte leitet« schreibt Vergil, die Pforte zur Höhle Cumäs beschreibend, wo Dädalus seine Taten in Bronze eingraviert hat. Begrenzt sich aber deshalb die Rolle Ariadnes auf eine reine Mittlerin, die die Spule lediglich an Theseus weitergibt? Nichts wäre falscher. Denn das kleine Knäuel ist ein weibliches Werk. Der Faden, dessen Geschmeidigkeit die Windungen des Dädalus'schen Bauwerks nachzeichnen und die Ausweglosigkeit auflösen kann, ist ein Wollfaden, und er stammt notwendigerweise aus der Hand einer Frau.

Ariadne wurde für ihr mutiges Verhalten, das ansonsten eigentlich ungebührlich für eine Dame ist, die Ehe mit Theseus versprochen. In Wahrheit tat sie mehr, als er verlangte und wollte. Theseus entführt sie, lässt sie aber beim ersten Zwischenhalt in Naxos zurück. Die Verzweiflung Ariadnes, ihr Wehklagen, ihre Tränen aufs felsige Eiland sind nur zu bekannt. Sie haben seit jeher die Dichter, Maler und Musiker inspiriert.

Das Scheitern Ariadnes war vorhersehbar. Das Wollknäuel, das sie von Theseus wiederbekam, konnte nicht Grundlage des Brautschleiers werden, wie es unter diesen Umständen erforderlich gewesen wäre, egal ob sich die Braut ihn für sich selber webt, oder der Bräutigam ihn seiner zukünftigen Ehefrau reicht. Ariadne war zu verliebt, um Webarbeiten anfertigen zu können. Vielleicht ähnlich der jungen Frau, deren Klage Sappho wiedergegeben hat: »Liebste Mutter, ich kann meinem Weben nicht mehr nachkommen, so sehr bin ich niedergeworfen von dem Verlangen nach diesem Jüngling, daran die zärtliche Aphrodite Schuld trägt.« Sie hätte es höchstens wie die Parzen machen können und die Wolle, von der das Leben Theseus' abhing, durch ihre Finger gleiten lassen.

Wir sind seit langem da, schon länger als ihr glaubt, aber wir sind den Städten unserer Herkunft so unendlich fern. Die Grenzen und Ländernamen auf unseren Karten decken sich nicht mit euren, und wenn noch eine Spur unserer Epochen übrig geblieben ist, hat euer Name bisweilen den unseren überschrieben. Ihr lebt in eurer Zeit – wie könnte man euch das vorwerfen – und die Rekonstruktionen der Vergangenheit, eure Versuche, sie zu verstehen, sind armselige Bemühungen angesichts des gewaltigen Unterfangens. In euren Büchern finden sich lauter fantastische Darstellungen von Orten und Geschichten, die reale Ereignisse in verzerrte Zusammenhänge stellen. Seit Jahrhunderten studiert ihr uns, restauriert uns, stellt uns aus, erforscht uns, kopiert uns, doch wer wir wirklich sind, was wir erlebt haben, woher wir stammen, wisst ihr nicht. So umkreist ihr uns und unser Rätsel wie verloren in einem ausweglosen Labyrinth. Milet, Troja, Pergamon, Assur, Babylon und Tanagra, Konstantinopel – ihr sagt diese Namen, als würden sie ein Geheimnis bergen, tatsächlich war das Leben in jener Zeit aber weder geheimnisvoller noch schöner als das Leben in Bagdad heute – der Tiger hat stets Leichen mit sich geführt und Städte im Krieg durchquert – Rom und Athen waren nicht schöner, mächtiger mag sein, und mit seinen allgegenwärtigen Kunstobjekten kann sich euer amerikanisches Imperium durchaus mit dem Römischen Reich messen, dessen Staatsgebiete die Kopien unserer Kopien überschwemmen. Einstige Namen von Städten – Marathon – und von Personen – Stentor – haben sich zu Gattungsnamen gewandelt, unsere Götter zu erstarrten Figuren in Erzählungen und Gedichten, zu vertrauten fiktiven Gestalten gleich den Helden aus euren Märchen. Ihr glaubt, dass wir die Grundlage für eure Weltanschauung sind, und so betrachtet ihr die Frühzeit eurer Geschichte, doch ihr erblickt nur euer Spiegelbild. Jedes Zeitalter ist allein, ihr bewohnt keinen Kontinent, ihr seid zu Besuch auf dem Archipel und geht von Insel zu Insel, ihr baut wahrhaftig Brücken. Was ihr Kultur nennt, ist nichts anderes als das Spiegelbild eurer Angst, euer Ausweg aus dem Fehlen der Ewigkeit, den ihr darin gefunden habt, dass ihr in der Geschichte und der Zeit eine Kontinuität einzeichnet, an Erbe und Fortschritt glaubt. Unermüdlich grabt ihr Böden und Erdreiche auf, selbst mitten in Wüsten hofft ihr auf Funde, ihr erfindet versunkene Städte und ausgetrocknete Meere. Größe und Untergang – dies sind eure Begriffe, dies ist eure Sicht auf die Dinge.

Cécile Wajsbrot, MUSEUMSINSEL



ARIADNE AN THESEUS

TEXT VON Ovid

62

Jede Art von wilden Tieren ist zahmer als du; keinem hätte ich mich mit schlimmeren Folgen anvertraut als dir. Was du hier liest, Theseus, schreibe ich dir von jenem Strand, von dem die Segel dein Schiff ohne mich davontrugen, auf dem mein Schlaf mich so übel verriet – und du, der du verbrecherisch darauf gelauert hast, dass ich einschlief.

Es war die Zeit, zu der das Erdreich erstmals wieder mit kristallinem Raureif bedeckt wird und die im Laub verborgenen Vögel zu klagen beginnen. Erst halb erwacht und noch träge vom Schlaf drehte ich mich zur Seite und streckte die Hand aus, um nach Theseus zu fassen – da war keiner! Wieder streckte ich die Hand aus und versuchte es noch einmal, über das Polster breite ich die Arme – da war keiner! Furcht schüttelte mir den Schlaf ab; erschrocken erhob ich mich, der Länge nach sprang ich vom verlassenen Lager hoch. Alsbald ertönte die Brust vom Getrommel meiner Hände, zerzaust wie es vom Schlaf war, raufte ich mir das Haar.

Der Mond schien. Ich blicke mich um, ob ich außer dem Strand noch etwas sehe. Doch soweit die Augen auch schauen mochten, sie sahen nichts als den Strand. Bald hierhin, bald dorthin und planlos nach beiden Seiten lief ich; der tiefe Sand hemmte die Mädchenfüße. Dazwischen rief ich am ganzen Strand: »Theseus!« Die hohlen Felsen ließen deinen Namen widerhallen, und wie oft ich, sooft rief der Ort selbst nach dir. Der Ort selbst wollte mir Armen Hilfe bringen.

DIONYSOS

EINE CHIFFRE DER ÄSTHETISCHEN MODERNE

TEXT VON Roberto Sanchiño Martínez

63

»Dionysos...«, berichtet Julien Green in »Jeunesse«, dem zweiten Teil seiner Autobiographie, die den Jahren 1919 bis 1930 gewidmet ist, »Dionysos... Diesen Namen schrieb ich manchmal oben auf ein Blatt und betrachtete ihn. Er übte eine seltsame Wirkung auf mich aus. Er schien mich fortzutragen, weit fort von der Rue Cortambert und viel weiter fort in der Zeit.« Julien Green, dieser Kartograph seelischer Abgründe, ist nicht der einzige moderne Schriftsteller oder Künstler, auf den bereits der Name Dionysos eine faszinierende Wirkung ausübte und bei dem Dionysos eine Raum und Zeit transzendierende Qualität aufweist. Auch bei zahlreichen anderen zur ästhetischen Moderne zu zählenden Literaten wurden Phantasie und Imagination durch den Namen und die Sphäre des antiken Gottes angeregt, was sie dazu drängte, dieser Faszination eine literarische oder künstlerische Gestalt zu geben. Dionysos gehört zweifellos zu den beliebtesten aus der Antike stammenden Figuren und Stoffen. Kaum ein anderer antiker Gott hat eine so breite literarische und künstlerische Rezeption und Interpretation in der Moderne erfahren, kein anderer antiker Gott – und dies ist ein wichtiges Differenzkriterium gegenüber allen anderen aus der Antike stammenden Figuren – ist in modernen poetologischen, kunst- und kulturphilosophischen sowie psychologischen und anthropologischen Überlegungen prominenter vertreten. [...]

Darüber hinaus eigneten sich Künstler wie Pablo Picasso, André Masson, Joseph Beuys, Jackson Pollock oder Henri Matisse, um nur einige wenige zu nennen, die diony-

sische Sphäre an, um neue Ausdrucksmittel und -formen auszuprobieren oder in Szene zu setzen und schufen damit eine moderne piktoral-selbstreflexive dionysische Imaginationswelt. [...]

64 Auch in der modernen Literatur und im modernen Theater gibt es weitere zahlreiche explizite Bezugnahmen auf den antiken Gott, die sich mit gattungstheoretischen und poetologischen Überlegungen verschränken. Die Beispiele reichen von der Lyrik Friedrich Hölderlins, Gottfried Benns und William Butler Yeats' über Gerhart Hauptmanns und D. H. Lawrences Erzählungen, Romane und Reiseberichte bis hin zu Richard Schechners »Dionysus in 69« und Raoul Schrotts »Bakchen«. Nach Euripides oder Luca di Fulvio Thriller »Die Rache des Dionysos«. Darüber hinaus sind unzählige Beispiele in der erzählenden und lyrischen Literatur der Moderne zu finden, in denen Dionysos und seine Sphäre den antiken oder mythologischen Kontexten völlig entkleidet und in anonymisierter, ängstlicher und chiffrierter Form in andere Kontexte eingebettet sind, sogar in zeitgenössische Alltagssituationen, oder auch in Form von zeitübergreifenden Chiffren wie einem Panther, einem Pinienzapfen, einem Stier, einer Rebe, der roten Furche eines Ackers, einem Feigenbaum oder einem Ruf wie »Evoe«, wie dies etwa in Julio Cortázers Roman »Rayuela« oder in Andrej Belyjs Roman »Petersburg« der Fall ist. Mit ein wenig Phantasie läßt sich daher sagen, dass in der modernen Literatur gewissermaßen eine dionysische Hintergrundstrahlung existiert, die sich sowohl auf motivischer als auch auf poetologischer Ebene ausmachen läßt.

Dionysos ist aber nicht nur ein beliebter Gegenstand der modernen Literatur und Kunst, sondern auch der modernen Philosophie und Humanwissenschaft. So wirkt das zwar nicht von Nietzsche erfundene, aber doch in seiner philosophischen Erstlingsschrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (1872) popularisierte Begriffspaar des Dionysischen und Apollinischen bis in die heutige Kunst-

produktion und ästhetische Theoriebildung, Kulturphilosophie, Psychologie und Soziologie hinein. Dionysos kann als eine Schnittstelle unterschiedlicher wissenschaftlicher, philosophischer und ästhetischer Diskurse in der Moderne verstanden werden, die zugleich ein spezifisches kulturelles Feld umreißen. Dieses Feld wird nicht zuletzt durch die Frage strukturiert, was die Moderne in gesellschaftlicher und ästhetischer Hinsicht ist oder sein sollte. Woher resultiert aber diese überproportionale Faszination, die dem antiken Gott in der Moderne entgegengebracht worden ist und bis heute entgegengebracht wird?

65 Um die Tatsache der außerordentlichen Popularität des Dionysos – und von dieser Figur abgeleitet: des Dionysischen – in der modernen Literatur und Kultur zu erklären, ist immer wieder angeführt worden, dass die thematischen Felder des Irrationalen, des Rausches, des Wahnsinns, des Nächtlichen, des Dämonischen, der Lebenssteigerung, des Ich-Verlustes und der Desintegration des rationalistisch aufgeklärten Subjekts seit der deutschen und angelsächsischen Romantik eine besondere Faszination auf moderne Künstler, Denker und Forscher ausübten. Vor diesem Hintergrund mußte es demnach zwangsläufig zu einem gesteigerten Interesse an Dionysos und seiner Sphäre in der Moderne kommen. Anders gesagt und in eine kulturpoetologische Überlegung übersetzt: Dionysos und seine Sphäre trafen auf eine kulturelle, gesellschaftliche und psychische Disposition, die sich im Laufe der Moderne ausgebildet hatte, so dass die dionysische Sphäre gewissermaßen homolog zum »Anderen der Vernunft« zu einer vitalistischen Zivilisationskritik, zum Alteritäts- und Differenzdenken selbst werden konnte. Im Zeichen des Dionysos konnte sich daher eine spezifische interdiskursive Figuration und Formation ausbilden. [...]

Sicherlich ist – allgemein gesagt – in der modernen Kultur immer wieder, und sei es nur in der Imagination, ein

gesteigertes Bedürfnis nach der Sprengung des Normaldaseins zu beobachten, ein Bedürfnis nach Rausch, Entgrenzung und Revolte, eine Lust am Perversen, Obszönen und Devianten, die sich dann in Dionysos und in dionysischen Imaginationswelten spiegelt, in denen auf paradigmatische Weise die Grenzen zwischen Mensch und Gott, Mensch und Tier, Mann und Frau, Individuum und Kollektiv, Zivilisation und Natur verwischt und überschritten werden. [...]

Unter kultursoziologischen und sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten geht die Faszination für Dionysos im Feld der Literatur und Kulturphilosophie also vielfach einher mit einem zivilisationskritischen Impuls, genauer gesagt, mit einem starkem Unbehagen über – bzw. mit einer tiefen Feindseligkeit gegen – die sich entwickelnde oder bereits voll entwickelte kommerzielle, industrielle und kapitalistisch-bürgerliche Gesellschaft, die zu einer Entzweiung von Mensch und Natur und zu einer Entfremdung der Menschen voneinander geführt haben soll. Dies lässt sich sowohl bei Schriftstellern und Denkern beobachten, die unter politischen Gesichtspunkten tendenziell eher dem linken Spektrum, als auch bei Schriftstellern und Denkern, die eher dem rechten Spektrum zugerechnet werden können. Das Motiv der dionysischen Zivilisationskritik ist bis in die angelsächsische Frühromantik zurückzuverfolgen. Vor dem Hintergrund einer klassizistischen und romantischen Kunstauffassung, welche die Darstellung des Allgemeingültigen und die Vermittlung normativer Werte propagiert, überrascht es nicht, das im Zeichen des Dionysos/Bacchus eine Aufhebung der Entfremdung zwischen Mensch und Natur und zwischen den Menschen untereinander vollzogen werden sollte, um stattdessen eine Versöhnung und Harmonisierung zu propagieren. [...]

An das skizzierte Bedürfnis nach Rausch und Entgrenzung, das sich mit Dionysos verbinden lässt, mag auch der

Wunsch nach einer Präsenzkultur, nach ekstatischer Unmittelbarkeit und nach reflexionsfreien Erlebnissen gebunden sein, wie sie sich in Entgrenzungs- und Transgressionsvorstellungen manifestieren, welche die französischen Sakralsoziologen um Georges Bataille und Roger Caillois symbolanalytisch untersuchten und auch im Zeichen des Dionysos propagierten. Hier erscheint Dionysos als göttliches Symbol des individuellen, gemeinschaftlichen und kosmischen Rausches und vor allem des Sexus, worauf jegliches Leben, jegliche Sozietät und jegliche Geschichte beruhe. [...]

Dionysos wird zu einem zivilisationskritischen und vitalistisch aufgeladenem Symbol, das jenseits von Gut und Böse angesiedelt ist. Er fungiert als ein Gegenbild zu einem Begriff von Individualität, der durch Innerlichkeit, Expressivität und durch das liberale und aufklärerische Ideal gekennzeichnet ist, das jedes Individuum anders und etwas Besonderes ist, das es durch seine Originalität und Moralität selbstverantwortlich und selbstbestimmt festlegt, wie es in einer Gemeinschaft oder Gesellschaft in Freiheit und Würde leben will und soll. Diese Vorstellung wird als illusionär und repressiv gebrandmarkt. Dionysos als Symbol hingegen verspricht eine in kosmischer, psychischer und physischer Hinsicht ›authentischere‹ Freiheit, die sich in der (vorübergehenden) Auslöschung der Ich-Grenzen ausdrückt, die als Bedingung kollektiver, gesellschaftlicher, individueller, künstlerischer und intellektueller Erneuerung angesehen wird.

Dionysos ist, wenn man den Bereich der kulturphilosophisch fundierten Zivilisationskritik verlässt, aber auch und gerade für das elitäre Selbstverständnis des modernen

Dem goldlockigen Gott Dionysos ward Ariadne, /
Minos' Tochter, die blonde, vermählt als
blühende Gattin; / Ihm schuf Zeus sie unsterblich
in nie veraltender Jugend.
Hesiod, THEOGONIE

Dichters und Schriftstellers von Bedeutung. [...] Als enthusiastischer Gott des Weines, des Rausches, der Sexualität, der Maske und der künstlerischen Inspiration drängt er sich als ästhetisch-literarische Selbstbespiegelungsfigur für Dichter, Schriftsteller und Künstler auch in der Moderne geradezu auf. Darüber hinaus eignet sich Dionysos als poetologische und ästhetische Selbstverständigungsfigur durch seine besonders

epiphanische Natur, die dann verbunden werden kann mit der modernen Vorstellung vom epiphanischen Charakter der Kunst, vom Kunstwerk als Ort einer Epiphanie, die sich in den spezifischen Zeitmodi der ›Plötzlichkeit‹ oder des ›absoluten Präsens‹ vollziehen. Dionysos und seine Sphäre bieten sich also an, um Ekstasen der Zeit, aber auch des Raumes in Szene zu setzen.

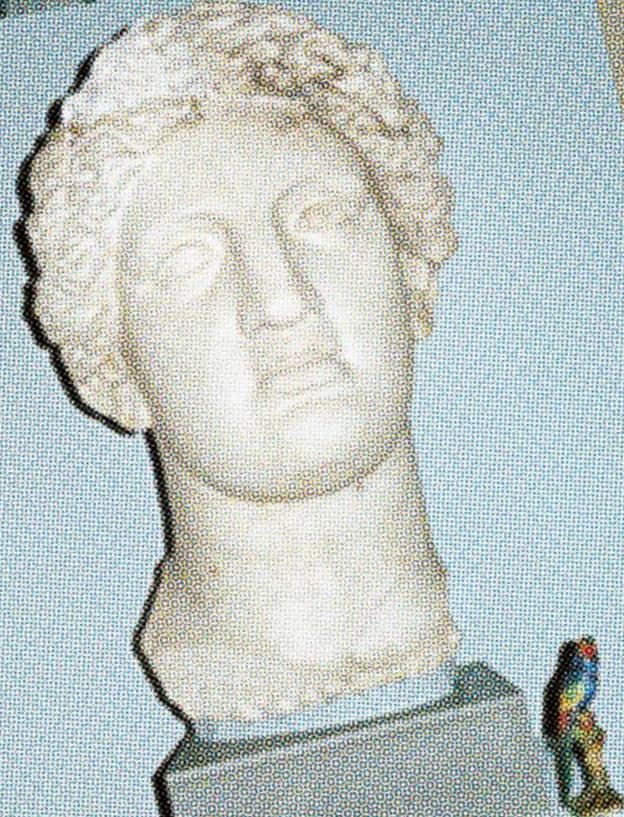
Es ist also evident, dass Dionysos nicht nur im Kontext des antiken griechischen Polytheismus und innerhalb der Geschichte der modernen Antiken-Rezeption und -Transformation eine besondere Stellung einnimmt, sondern auch in der Geschichte der modernen Selbstreflexion und in der Geschichte der ästhetischen Moderne. [...]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Dionysos und die dionysische Sphäre eine außergewöhnliche und oft ambivalente Faszination in motivischer, thematischer, poetologischer und ästhetischer Hinsicht auf moderne Künstler, Dichter und Denker ausgeübt haben. Diese Faszination ist primär durch Attraktion, aber auch durch Abstoßung gekennzeichnet, und ebenso durch häufige Versuche, die Anstößigkeit des so faszinierenden antiken Gottes durch

Tiefverletzt erwog sie im Herzen tausend Gedanken.
Doch von der anderen Seite naht schon strahlend Bacchus
Mit seinem Schwarm von Satyrn und nysagebornen Silenen,
Der Ariadne, dich suchst und zu dir in Liebe entbrannt ist.

Catull, CARMEN LXIV

seine Überblendung mit Christus zu mildern. Besonders auffällig ist, dass Dionysos immer wieder in einen Zusammenhang mit kulturphilosophischen und zivilisationskritischen Überlegungen gestellt wurde, so dass er quasi zu einem modernitätskritischen Symbol avancieren konnte. Darüber hinaus wird er von modernen Dichtern und Schriftstellern zu einer privilegierten dichterischen Selbstbespiegelungsfigur gemacht. Diese Bedeutung beschränkt sich aber nicht allein auf das dichterische Selbstverständnis, sondern hinterlässt ihre Spuren in poetologischen und sprachtheoretischen Reflexionen sowie in der poetischen Praxis, wenn es darum geht, ein modernes oder modernistisches poetisches Idiom zu schaffen oder analytisch zu transformieren. Vor diesem Hintergrund erscheint Dionysos tatsächlich als eine Chiffre der ästhetischen Moderne.



Aber wir blicken über Raum und Zeit hinaus,
wir sehen Anderes –
die Besucher von gestern und heute,
Spaziergänger,
die in dieselbe Richtung unterwegs sind,
die einander begegnen und ignorieren,
die aufeinander zugehen.

Die Welt ist ein großer Strom von vorübergehenden
oder dauerhaften Wanderungen und Migrationen.
Was ihr in den Blättern lest,
mit denen ihr auf den Parkbänken hantiert,
sehen wir leibhaftig –
wir sind auf dem Vorposten.

Wir blicken zum Himmel und auf die Erde.
Wir sehen, wie die Geschichte in Bewegung gerät.
Wir sehen den Klimawandel –
das allmähliche Schmelzen der Polkappen,
das aufbrechende Packeis.
Wir sehen die trockengelegten Meere und Seen,
die sich ausbreitenden Wüsten.

Wir hören euch sagen, das geht vorbei.
Und wenn ihr versucht,
es aufzuhalten, zu verhindern ...
Hat euch die Geschichte nichts gelehrt?
Versuchen, Widerstand leisten

Cécile Wajsbrot, MUSEUMSINSEL

DER PANTHER

Rainer Maria Rilke

72 Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf – Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.

Im Jardin des Plantes, Paris
September 1903

ZEITTAFEL

ANTIKE

8. JAHRHUNDERT V. CHR.
Schon in der »Odyssee« des griechischen Dichters Homer wird der Mythos der von Theseus entführten Ariadne als bekannt vorausgesetzt. Im elften Gesang des Epos ist von der schönen Tochter des Minos die Rede, welche von Theseus entführt wird, doch nie das Ziel der gemeinsamen Flucht erreicht. Umstritten ist, ob sie von Artemis auf Geheiß des Dionysos getötet oder nur zurückgehalten wird.

CA. 700 V. CHR.
In Hesiods »Theogenie«, einem Werk zur Entstehung der Welt und ihrer Götter, verhilft Zeus Ariadne zur Unsterblichkeit »in ewiger Jugend«, sodass diese auf ewig mit Dionysos vereinigt sein kann.

1. JAHRHUNDERT V. CHR.
Der römische Autor Catull gibt der trauernden Ariadne in seinem Carmen LXIV eine

Stimme: In einem Monolog klagt die Verlassene die Männerwelt der Untreue an und beschwört die strafenden Eumeniden, Rache an Theseus und den Seinen zu verüben. Derweil eilt ihr Bacchus entgegen – »Dich, Ariadne, ersehnt er, für dich erglüht er in Liebe!«

ZWISCHEN 1 - 15 N. CHR.
Der Dichter Ovid widmet Ariadne in seinen »Metamorphosen« eine Passage – auch hier wird die von Theseus verlassene Ariadne von Bacchus errettet. Die Juwelen ihrer Krone, von Bacchus gen Himmel geworfen, formen nach Ovid das Sternbild der Nördlichen Krone.

MITTELALTER
Ovids Darstellung des Ariadne-Mythos dient im Mittelalter als Fundament für ein christliches Deutungsmuster. So nimmt Dante Alighieri im »Paradiso«, dem dritten Teil seiner »Divina Commedia«, Bezug auf Ariadnes

Sternenkronen. Wenige Jahre später entwickelt Petrus Berchorius in seinem »Ovidius moralizatus« eine christlich-moralische Lesart des Ariadne-Mythos, indem er den Minotaurus als Allegorie des Teufels und seine Halbschwester Ariadne als Personifizierung des Sieges Christi über den Teufel darstellt. Eine ähnliche Darstellungsweise findet sich 1510 in dem Gedicht »Das Labyrinth« des Schweizer Reformators Ulrich Zwingli, in welchem Ariadne als Personifizierung der Vernunft dargestellt wird.

NEUZEIT

1608

Zum Anlass einer Fürstehochzeit kommt es zur Uraufführung von Claudio Monteverdis Oper »L'Arianna« mit einem Libretto von Ottavio Rinuccini. Die einzige heute erhaltene Arie »Lasciatemi morire« erzählt vom Leiden der Verlassenen. Am Ende der Oper gibt sich Ariadne Bacchus hin und wird zum Dank vergöttlicht. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts wird der Faden des Ariadne-Mythos

in literarischen und musikalischen Bearbeitungen immer wieder aufgenommen, die Erzählweisen variieren dabei stark.

1670

Am 14. Oktober wird die Ballettkomödie »Der Bürger als Edelmann« (»Le Bourgeois gentilhomme«), eine Zusammenarbeit von Molière und dem Komponisten Jean-Baptiste Lully, vor dem Hofe König Ludwigs XIV. uraufgeführt. Darin verstrickt sich der wohlhabende, bürgerliche Geschäftsmann Monsieur Jourdain durch seine Hybris, aus sich einen adligen Edelherrn machen zu wollen, in einem Intrigen- und Familienkomplott.

1733

Die Uraufführung von Georg Friedrich Händels »Arianna in Creta« findet in London statt.

1774

Johann Christian Brandes und Georg Anton Benda verfassen gemeinsam das erste deutsche Melodrama »Ariadne auf Naxos«. Das Stück endet mit

dem tödlichen Sturz Ariadnes ins Meer.

1789

Joseph Haydn komponiert die Kantate »Arianna a Naxos« für Sopran und Begleitung.

1892

Friedrich Nietzsches Gedicht »Klage der Ariadne« aus dem Gedichtzyklus »Dionysos-Dithyramben« wird in seiner philosophischen Dichtung »Also sprach Zarathustra« veröffentlicht. Ariadne ist hier Symbol für das Labyrinth, aus dem die Helden nicht herausfinden können und daher zum Scheitern verdammt sind.

1900

Im März begegnen sich Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal zum ersten Mal in Paris. Im November desselben Jahres schickt Hofmannsthal einen Entwurf des Balletts »Der Triumph der Zeit« an Strauss, Zeichen einer Zusammenarbeit bleiben aber zunächst aus.

1903

Im Mai lernt Hofmannsthal den Regisseur Max Reinhardt kennen. Am 30. Oktober wird Hofmannsthals »Elektra« unter der Regie von Reinhardt uraufgeführt. Strauss ist bei einer der Aufführungen anwesend.

1906

Strauss zeigt Interesse an Hofmannsthals »Elektra«. Er erbitet in einem Brief vom 11. März das Vorrecht auf alles »Komponierbare« aus Hofmannsthals Hand: »Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind füreinander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben«. Es ist der Beginn einer zwanzigjährigen Zusammenarbeit.

1909

Am 25. Januar wird »Elektra« als erste gemeinsame Arbeit von Strauss und Hofmannsthal in Dresden uraufgeführt. Noch im selben Jahr beginnen beide mit der Arbeit an »Der Rosenkavalier«. Hofmannsthal beschäftigt sich mit Molière.

1911

Am 26. Januar wird »Der Rosenkavalier« in Dresden uraufgeführt. Die Oper ist ein großer Erfolg, auch dank Reinhardts Mitarbeit an der Inszenierung.

Am 26. Februar hinterlässt Hofmannsthal in einem Exemplar von Philippe Monniers »Vénise au 18^{ème} siècle« die Notiz »beschäftigt mit Ariadne« – der früheste Beleg zu »Ariadne auf Naxos«. Einen Monat später berichtet er Strauss in einem Brief vom 20. März von »Ariadne auf Naxos«, einer »30-Minuten-Oper für kleines Kammerorchester, die in meinem Kopf so gut wie fertig ist«. Darin sollen Buffo-Elemente der Commedia dell'arte mit heroischen Elementen verwoben und so ein gänzlich neues Genre geschaffen werden. Ein erster Entwurf des Grundkonzepts wird im April von Hofmannsthal entworfen. In einem Brief vom 15. Mai schlägt Hofmannsthal »Le Bourgeois gentilhomme« von Molière als Rahmenhandlung für »Ariadne auf Naxos« vor. Strauss reagiert zunächst

reserviert, findet aber seinen Zugang zum Konzept von Hofmannsthal; bereits Anfang Juni präsentiert er den Entwurf der Ouvertüren zum Schauspiel und zur Oper sowie einige musikalische Einlagen für die Rahmenhandlung. Auch Hofmannsthal stürzt sich in die Arbeit »für diese eine kleine aber nicht leichte Sache«. Dabei kommt die Frage einer Überleitung zwischen Molière-Teil und Oper auf. Hofmannsthal will eine Zwischenszene schreiben. In der Zweitfassung von 1916 wird aus dieser »Garderobenszene« das Vorspiel werden.

Am 12. Juni sendet Hofmannsthal Strauss das fertige Libretto der Oper. Die zurückhaltende Reaktion des Komponisten veranlasst Hofmannsthal dazu, diesem im später so genannten und veröffentlichten »Ariadne«-Brief eine ausführliche Interpretation seines Libretto-Entwurfs zu schreiben. Strauss zeigt sich einsichtig, ist aber weiterhin von der Sorge geplagt, das Publikum könne Hofmannsthals Anliegen nicht verstehen.

Im November und Dezember

stellt Strauss den Klavierauszug der Oper fertig. Die Komplexität der Oper stellt Komponisten und Librettisten vor die Schwierigkeit, den geeigneten Regisseur zu finden. Reinhardt scheint der richtige Kandidat zu sein.

1912

Im Januar sagt Reinhardt mitsamt seinem Ensemble des Deutschen Theaters zu. Die Uraufführung soll im Kleinen Haus in Stuttgart mit Gastängern und Strauss selbst als Dirigenten auf die Bühne gebracht werden. Berlin, Dresden, München und Wien sind in der Diskussion und werden verworfen. Im Mai beginnen die Vorproben in Stuttgart. Im Juni vollendet Strauss die Schauspielmusik und die eingelegten Ballettstücke in »Der Bürger als Edelmann«. Die Partitur, von der Strauss an Hofmannsthal schreibt, sie werde einen neuen Weg der Spieloper weisen, wird Reinhardt »in Liebe und Dankbarkeit« gewidmet. Hofmannsthal entwickelt gemeinsam mit Harry Clemens

Ulrich Kessler das Ballettszenarium »Joseph in Ägypten« für Strauss. Parallel nehmen er und Strauss die Arbeit an »Die Frau ohne Schatten« wieder auf.

Am 25. Oktober wird das Stuttgarter Kleine Haus mit der Uraufführung von »Ariadne auf Naxos«, zu spielen nach dem »Bürger als Edelmann« des Molière« eröffnet. Victor Arnold spielt den Jourdain, Maria Jeritzka singt die Ariadne, Margarethe Siems die Zerbinetta und Hermann Jadlowker den Bacchus. Die Reaktion auf die Uraufführung ist verhalten. Strauss selbst rekapituliert in Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern: »Das eigentliche Schauspielpublikum kam nicht auf seine Kosten, das Opernpublikum wußte nicht viel mit dem Molière anzufangen«. Im Laufe des Jahres folgen Produktionen in Dresden und Prag.

1913

Im Januar finden Aufführungen in Frankfurt, Hannover und München statt.

Am 27. Februar feiert »Ariadne auf Naxos« Premiere in Berlin unter der Leitung von Leo

Blech. Lilly Hafgren-Waag singt die Ariadne, Hermine Bossetti die Zerbinetta und Hermann Jadowker den Bacchus.

Im Mai folgt die Premiere in London. Die verhaltene Reaktion des Publikums, negative Kritik, Kürzungen und Umstellungen deuten auf die Herausforderungen hin, die das Werk an Kunstschaffende und Publikum stellt.

Hofmannsthal beschließt etwas gegen »die unzulängliche Herumflickerei« zu unternehmen: In einem Brief vom 3. Juni bereitet der Librettist Strauss auf eine Überarbeitung der »Ariadne auf Naxos« vor. Die Oper soll von »Der Bürger als Edelmann« getrennt und durch ein aus der Überleitungsszene entwickeltes Vorspiel in Secco-Rezitativen eingeleitet werden.

Strauss reagiert abweisend auf diesen Vorschlag und lehnt die von Hofmannsthal gesendete Szene mit der Aussage ab, er könne ihr gar keinen Geschmack abgewinnen – für ihn sei »die erste Form die richtige und die zweite ein Notbehelf«.

1914

Das Ballett »Josephslegende« von Strauss, Hofmannsthal und Kessler wird im Théâtre National de l'Opéra in Paris uraufgeführt.

1915

Die Arbeit an »Ariadne auf Naxos« ruht weiter. Hofmannsthal vollendet das Libretto zu »Die Frau ohne Schatten«.

1916

Bei einem Treffen im Januar gelingt Hofmannsthal, was im Sommer 1913 noch auf Ablehnung traf: Strauss scheint von der Überarbeitung der »Ariadne« überzeugt. Im April beginnt Strauss mit der Komposition des Vorspiels. Als er auf Anregung des Berliner Komponisten und Dirigenten Leo Blech hin die Rolle des Komponisten als Hosenrolle für eine Sopranistin besetzt, reagiert Hofmannsthal zunächst entsetzt, fügt sich schließlich aber doch, verteidigt Strauss seinen Plan doch aus »künstlerischen wie praktischen Gründen«. Strauss und Hofmannsthal einigen sich schließlich über

Striche in der Oper und die technische Vereinfachung der großen Zerbinetta-Arie; die Fassung des Schlusses – die Erstfassung endet mit einem Monolog des Jourdain – führt noch einmal zu Diskussionen. Für die endgültige Lösung, den spöttischen Kommentar Zerbinettas, entscheiden Hofmannsthal und Strauss sich erst im allerletzten Moment. Im Juli schließt Strauss die Partitur von Vorspiel und umgearbeiteter Oper ab. Am 4. Oktober wird die neue Fassung der »Ariadne auf Naxos« an der Wiener Hofoper uraufgeführt. Franz Schalk dirigiert, Regie führt Wilhelm von Wymetal in einer Ausstattung von Alfred Roller. Maria Jeritza ist als Ariadne, Selma Kurz als Zerbinetta und Béla Környei als Bacchus zu hören. Lotte Lehmann singt den Komponisten, Hans Duhan den Musiklehrer. Die sogenannte »Wiener Fassung« soll in den kommenden Jahren die Bühnen der Welt erobern. So auch in Berlin: Bereits am 1. November wird die »Wiener Fassung« auch hier gespielt. Den Komponisten singt Lola

Artôt de Padilla, jene Sängerin, der Strauss die Rolle auf den Leib geschrieben hatte. Unter der musikalischen Leitung von Leo Blech singt Lilly Hafgren-Waag die Ariadne, Ethel Hansa die Zerbinetta und Alexander Kirchner den Bacchus.

1917

Hofmannsthal bearbeitet »Der Bürger als Edelmann« ein zweites Mal, um Strauss' Schauspielmusiken zu retten. Strauss komponiert zusätzliche Nummern.

1918

Molières »Der Bürger als Edelmann« in der Hofmannsthalschen Neueinrichtung wird mit geringem Erfolg an Reinhardts Deutschem Theater aufgeführt. Strauss arrangiert aus der Bühnenmusik die Orchestersuite »Der Bürger als Edelmann«.

1918

Ende des Ersten Weltkriegs.

1919

»Die Frau ohne Schatten« von Strauss und Hofmannsthal wird in Wien uraufgeführt.

1928

Am 6. Juni wird »Die ägyptische Helena« von Strauss und Hofmannsthal in Dresden uraufgeführt.

1929

80 Hofmannsthal beendet im Juni das Libretto von »Arabella«, seiner letzten Zusammenarbeit mit Strauss. Wenige Tage später, am 15. Juli, stirbt er an einem Schlaganfall.

1930

Das »Ariadne«-Thema inspiriert auch andere zeitgenössische Künstler: So komponiert Albert Roussel die Ballettmusik »Bacchus et Ariane«. Der Zweiakter beschreibt die Entführung Ariadnes durch den Gott Dionysos.

1932

»Ariadne auf Naxos« wird an der Staatsoper Unter den Linden mit Anny Konetzni als Ariadne, Maria Ivogün als Zerbinetta, Max Lorenz als Bacchus und Käthe Heidersbach als Komponist von Heinz Tietjen neu inszeniert. Leo Blech dirigiert.

1933

»Arabella«, die letzte gemeinsame Arbeit von Strauss und Hofmannsthal, wird am 1. Juli in Dresden uraufgeführt.

1949

An der Berliner Staatsoper im Admiralspalast wird »Ariadne auf Naxos« mit Paula Buchner als Ariadne, Rita Streich als Zerbinetta, Erich Witte als Bacchus und Ernst Legal als Jourdain von Werner Kelch neu inszeniert, Artur Rother dirigiert.

Am 8. September stirbt Strauss.

1964

An der Deutschen Staatsoper feiert eine Neuproduktion der »Ariadne auf Naxos« mit Ludmila Dvořáková als Ariadne, Sylvia Geszty als Zerbinetta, Martin Ritzmann als Bacchus und Jola Koziel als Komponist Premiere. Die musikalische Leitung hat Arthur Apelt, Regie führt Erhard Fischer. In der Wiederaufnahme dieser Produktion im Jahr 1973 singt Anna Tomowa-Sintow die Ariadne.

1977

Auch in der Literatur hat der »Ariadne«-Mythos über all die Jahre hinweg seine Faszination nicht verloren, der Faden wird weitergesponnen. So gehen die französischen Philosophen Michel Foucault und Gilles Deleuze in »Der Faden ist gerissen« dem Gedankenspiel nach, welche Konsequenzen das Reißen des Ariadne-Fadens im Minotaurus-Labyrinth für die Geschichte des abendländischen Denkens gehabt hätte.

1987

Die nicaraguanische Schriftstellerin Gioconda Belli schreibt das Gedicht »Aus dem Tagebuch der Ariadne«. Hier verliebt sich Ariadne in den Minotaurus und behält infolgedessen den Faden für sich.

2001

Ebenso wie in der Literatur dient der »Ariadne«-Mythos auch in der Neuen Musik als Inspiration. Wolfgang Rihm nutzt Friedrich Nietzsches »Klage der Ariadne« als Textgrundlage seiner Szenarie

»Aria/Ariadne« für Sopran und Kammerorchester.

2003

Am 5. Juni findet an der Staatsoper Unter den Linden die Premiere von »Ariadne auf Naxos« in einer Neuinszenierung von Reinhild Hoffmann statt. Unter dem Dirigat von Fabio Luisi singt Lisa Gasteen die Ariadne, Laura Aikin die Zerbinetta, Sergej Larin den Bacchus und Katharina Kammerloher den Komponisten.

2015

Zwölf Jahre später wird die Premiere »Ariadne auf Naxos« in einer Neuinszenierung von Hans Neuenfels am 14. Juni an der Staatsoper im Schiller Theater gefeiert. Die musikalische Leitung hat Ingo Metzmaker, Ariadne wird von Camilla Nylund gesungen, Zerbinetta ist Brenda Rae, Roberto Saccà singt den Bacchus und Marina Prudenskaya den Komponisten.



Ich glaube an
die einzige Liebe















PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Ingo Metzmacher
INSZENIERUNG Hans Neuenfels
BÜHNENBILD Katrin Lea Tag
KOSTÜME Andrea Schmidt-Futterer
LICHT Stefan Bolliger
DRAMATURGIE Yvonne Gebauer

PREMIERENBESETZUNG

DER HAUSHOFMEISTER Elisabeth Trissenaar
DER MUSIKLEHRER Roman Trekel
DER KOMPONIST Marina Prudenskaya
PRIMADONNA / ARIADNE Camilla Nylund
TENOR / BACCHUS Roberto Saccà
ZERBINETTA Brenda Rae
HARLEKIN Gyula Orendt
SCARAMUCCIO Stephen Chambers
TRUFFALDIN Grigory Shkarupa
BRIGHELLA Jonathan Winell
NAJADE Evelin Novak
DRYADE Annika Schlicht
ECHO Sónja Grané
DER OFFIZIER Patrick Vogel
DER PERÜCKENMACHER Maximilian Krummen
LAKAI Arttu Kataja
TANZMEISTER Florian Hoffmann
PUPPENSPIELER JARNOTH

STAATSKAPELLE BERLIN



IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RINKEKTOR Ronny Unganz

98

REDAKTION Yvonne Gebauer, Jens Schroth / Dramaturgie der Staatsoper
Unter den Linden

Mitarbeit: Andrés Eberhard, Lara Vinciguerra, Pia Vogel

2., revidierte und neu gestaltete Auflage 2022

© 2015 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Hugo von Hofmannsthal: Die Statuen, in: Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt a. M. 1979. Ovid: Metamorphosen, aus dem Lateinischen von Reinhart Suchier, Berlin 1911–1916. Undine Gruenter: Das Versteck des Minotaurus, München 2001. Cécile Wajsbrot: Île aux musées/Museumsinsel, Paris 2009, aus dem Französischem für dieses Buch von Regine Herrmannsdörfer. Friedrich Dieckmann: Das Rätsel Strauss. Eine Reisebeschreibung, in: Wer war Richard Strauss. Neunzehn Antworten, hg. von Hanspeter Krellmann, Frankfurt a. M. 1999. Hugo von Hofmannsthal: Die Ironie der Dinge, in: Reden und Aufsätze II 1914–1924, Frankfurt a. M. 1979. Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, Zürich 1952. Hugo von Hofmannsthal: Manche freilich... aus: Gedichte, Dramen I, Frankfurt a. M. 2000. Françoise Frontisi-Ducroux: Ariadne, in: Ouvrage de dames: Ariane, Paris 2009, aus dem Französischen für dieses Buch von Jens Schroth. Ovid: Ariadne an Theseus, aus: Briefe der Heroinnen, aus dem Lateinischen von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, Stuttgart 2000. Roberto Sanchiño Martínez: Dionysos – eine Chiffre der ästhetischen Moderne, in: A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism, hg. von Renate Schlesier, Berlin/Boston 2011. Homer: Odyssee, aus dem Altgriechischen von Roland Hampe, Stuttgart 1979. Catull: Carmina, aus dem Lateinischen von Michael von Albrecht, Stuttgart 1995. Rainer Maria Rilke: Der Panther, in: Die Gedichte, Frankfurt a. M. 2006. Die Zeittafel wurde erstellt von Daniel Andrés Eberhard, Lara Vinciguerra und Pia Vogel. Alle Texte folgen ihrer jeweiligen originalen Orthographie. Die Handlung schrieb Jens Schroth. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

ILLUSTRATIONEN Portraits von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss sind Originalbeiträge von Brian Kenny.

FOTOS Monika Rittershaus fotografierte bei der Klavierhauptprobe am 4. Juni 2015. – Die Fotografien zu Cécile Wajsbrot: »Museumsinsel« stammen von Sasha Kurmaz (S. 18; 61), Sir Eduardo Paolozzi (S. 21), Daniel van Straalen (S. 26), Harley Weir (S. 43), Wolfgang Tillmans (S. 50) und Fabrizio Amoroso (S. 70).

GESTALTUNG Dieter Thomas nach Herburg Weiland



THE FOUNDATION.

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**