

ID

A

P

RICHARD
STRAUSS

H

N

E



DAPHNE

BUKOLISCHE OPER IN EINEM AUFZUG

MUSIK VON Richard Strauss

TEXT VON Joseph Gregor

URAUFFÜHRUNG 15. Oktober 1938

SEMPEROPER DRESDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 19. Februar 2023

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG / SYNOPSIS	9/9
FEUER IM EIS	
Romeo Castellucci im Gespräch mit Piersandra Di Matteo und Jana Beckmann	11
VOM SCHLAF / AUSDEHUNG DER SEELE	
von Jean-Luc Nancy	20, 44
DAPHNE	
von Rebecca Grotjahn	23
ARBEIT AM MYTHOS	
von Hans Blumenberg	41
DIE GEBURT DER TRAGÖDIE	
von Friedrich Nietzsche	47
THE WASTE LAND	
von T.S. Eliot	52
WAS BEDEUTET DIR GLEICHHEIT?	
von Disha A.Ravi	55
KIPPPUNKTE	
von Johan Rockström	59

Produktionsteam und Premierenbesetzung 65

Produktionsfotos 66

Impressum XX

HANDLUNG

8 Zum Fest des Dyonisos versammeln sich die Schäfer. Daphne preist die Welt der Natur gegenüber der rohen Art der Menschen. Sie spürt eine starke Verbindung zur Natur, die Menschen sind ihr fremd. Der Schäfer Leukippos, ein Freund aus ihrer Kindheit, will ihr seine Zuneigung zeigen, doch sie weist ihn verwirrt zurück. Auch das bevorstehende Fruchtbarkeitsfest lehnt sie trotz guter Zureden ihrer Mutter Gaea ab. Sie weigert sich, die für sie angefertigten Kleider zu tragen und entzieht sich der Situation. Ihre Mägde ermuntern Leukippos, statt ihr die Kleider anzuziehen und sich als Magd auszugeben, um Daphne beim Fest nah zu sein.

Apollo mischt sich in Gestalt eines Rinderhirten unter die Feiernden. Er fühlt sich zu Daphne hingezogen. Auch sie ist vom geheimnisvollen Fremden fasziniert und lässt sich zu einem Kuss verführen, flieht dann aber vor dem aufdringlich werdenden Gott. Die Feierlichkeiten beginnen und der Festzug der maskierten Schäfer erscheint, angeführt von Daphnes Eltern Peneios und Gaea. Auf dem Fest reicht der als Frau verkleidete Leukippos der ahnungslosen Daphne einen Becher Wein und fordert sie zum Tanz auf. Eifersüchtig erklärt Apollo, das Fest sei durch das Vorgehen von Leukippos entweiht worden, lässt ein Unwetter aufziehen und verjagt die Festgesellschaft. Apollo, Leukippos und Daphne bleiben zurück.

Leukippos offenbart seine Identität, verlangt von Apollo das Gleiche und beteuert Daphne seine Liebe. Apollo hingegen tötet Leukippos. Daphne nimmt die Schuld für die Tragödie auf sich. Als Apollo Daphnes Trauer um den Freund und zurückgewiesenen Liebhaber sieht, erkennt er seine eigene Schuld. Er bittet die anderen Götter um die Aufnahme von Leukippos in den Olymp. Daphne selbst wird in einen Baum verwandelt, der sie eins mit der Natur werden lässt.

SYNOPSIS

9 The shepherds gather for the feast of Dionysius. Daphne sings a hymn of praise to nature in contrast to humanity's baseness. She feels a strong attachment to the natural world; the ways of humanity are foreign to her. The shepherd Leukippos, a childhood friend, wants to show her his affection, but she rejects him, bewildered. She is also disinclined to attend the upcoming fertility rite despite the encouragement of her mother Gaea. She refuses to wear the gowns prepared for her especially and flees from the situation. Her maids encourage Leukippos to don the dresses instead and pretend to be a maidservant in order to be close to Daphne at the feast.

Apollo joins in the festivities in the form of a cowherd. He feels attracted to Daphne. She too is fascinated by the mysterious stranger and allows him to kiss her, but then flees from the god as he gets pushy. The festivities commence and the procession of masked shepherds appears, led by Daphne's parents Peneios and Gaea. At the feast, Leukippos offers the clueless Daphne a goblet of wine and asks her to dance with him. Jealous, Apollo says the feast has been defiled by the doings of Leukippos, lets a storm brew and disperses the festive gathering. Apollo, Leukippos, and Daphne are left behind.

Leukippos reveals his identity, but demands the same of Apollo and swears his love for Daphne. Apollo, however, kills Leukippos. Daphne takes the blame for the tragedy. When Apollo sees Daphne mourning for her friend and rejected lover, he acknowledges his own guilt. He asks the other gods to accept Leukippos to Mount Olympus. Daphne herself is transformed into a tree, allowing her to become one with nature.



FEUER IM EIS

ROMEO CASTELLUCCI IM GESPRÄCH MIT
PIERSANDRA DI MATTEO UND JANA BECKMANN

»Daphne« ist eine »bukolische Tragödie«, die im Vorspiel eine ländlich-idyllische Atmosphäre beschreibt. Sobald der Vorhang hochgeht, wird klar, dass du deine Inszenierung nicht in einer mediterranen Landschaft verortest, sondern sie in einen radikal anderen Kontext überführst ...

ROMEO CASTELLUCCI Diese bukolische Tragödie beginnt bei Sonnenuntergang, aber nicht über dem antiken Griechenland, wie es das Libretto beschreibt. Es gibt bei uns keinen Raum für Nostalgie nach einer unwiederbringlich fernen Welt. Die ersten Töne erklingen in einer verschneiten Landschaft: weder eine Welt der Hirten noch des idyllischen Lebens, sondern eingefrorene Natur, die möglicherweise in einem ewigen Winterschlaf gefangen ist. Der energische Hornruf, der die Hirten an das bevorstehende Fest zu Ehren des Dionysos erinnert, hallt ins Leere.

Die Landschaft kündigt von etwas, das keine Entsprechung hat, als würden wir uns an einem falschen Ort befinden – ein Ort, der mit jeder Verbindung zu einer naturalistischen Theaterkonzeption gebrochen hat und dadurch den Bruch mit der Natur angesichts eines katastrophalen Ereignisses hervorhebt, von dem man nicht weiß, worin es genau besteht. Dieser Ort spielt auf das Klima an, auf die Kälte, auf eine angehaltene Zeit in einer atmosphärischen Dimension, die dank des Schnees verschiedene meteorologische Wege durchläuft, um schließlich ein abstraktes, vielleicht sogar malerisches Element zu werden. Ich denke dabei an Seurats Pointilismus.

Ist die starke Präsenz des Schnees, die ja im Laufe der Zeit noch zunimmt, als ein verunsicherndes Element gedacht?

RC Der Schnee auf der Bühne kann als Naturereignis aufgefasst werden, ein hyperrealistisches Element, das mit zunehmender Menge und Dauer schrittweise neue Bedeutungen annimmt, indem der Schnee vor den Augen der Zuschauer:innen zu flirren beginnt, bis er nur noch weißes Rauschen ist. In der Inszenierung wird der Schnee zum Verbergen benutzt. Das Publikum ist folglich dazu aufgerufen, den Blick immer neu zu schärfen und dabei zu entscheiden, was zu sehen ist. An dieser Stelle unterstreichen wir die Distanzierung von der Natur, den Ausblick auf die Krise, die unsere Epoche kennzeichnet. Was davon übrig bleibt, ist nur ein überlebender Baum in einer Welt, die auf dem Rückzug ist.

Auf der Bühne begegnen wir keinem klassischen Arkadien, aber könnte man sagen, dass Griechenland als Teil einer verlorenen Welt erscheint?

RC Es handelt sich um ein Griechenland, das nur noch in Ruinen, in Überresten, in aus einem zusammenhängenden Körper herausgebrochenen Stücken existiert.

Wie archäologische Funde oder Relikte tauchen einige skulpturale Elemente auf: ein Fries, eine Büste, welche antike Heldentaten und eine Idee von der unwiederbringlich verlorenen Harmonie heraufbeschwören, für die es keinen Ersatz gibt. Aber diese Bruchstücke tauchen in einer falschen Umgebung auf, in einer visuellen und konzeptionellen Sackgasse, die jede klar benennbare Verbindung zum Mythos unterbricht. In diesem Kontext wird Griechenland buchstäblich zu einem Fremdkörper.

Das Libretto von Joseph Gregor – mit dem Richard Strauss einen konfliktreichen Entstehungsprozess hinsichtlich der Dramaturgie des Stücks erlebte – sieht in seiner endgültigen Form eine Neudeutung des Mythos mit substanziellen Änderungen im Vergleich zu den Quellen von Ovid und Pausanias vor. Daphne wird zu einem Naturgeschöpf, das in einem besonderen Verhältnis zu Pflanzen und Tieren steht, mit denen sie sich trotz ihrer menschlichen Beziehungen voll und ganz verbunden fühlt. Wie interpretierst du dieses neue Element?

RC Strauss spielte, wie man weiß, eine entscheidende Rolle für die endgültige Fassung des Librettos. Nach dem Tod von Hofmannsthal und dem Verzicht auf die Mitarbeit Stefan Zweigs infolge des Aufstiegs der Nationalsozialisten arbeitete Strauss gemeinsam mit Gregor – ohne aber dabei seine Unzufriedenheit zu verbergen. Die von ihm geforderten Anpassungen des ersten Entwurfs, dem es an dramatischer Spannung mangelte, bewegen sich in Richtung einer stärkeren Durchdringung von Apollinischem und Dionysischem, die stark von Nietzsches »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« angeregt ist, welche Strauss aufmerksam gelesen hatte. Was in dieser Neufassung des Mythos auffällt, ist die Charakterisierung von Daphne als ein Wesen, das sich auf der Suche nach intensivem, ich würde sagen: (Haut-)Kontakt zur Natur, von allen sozialen Beziehungen zurückzieht. Die griechische Nymphe wird in ein zeitgenössisches Geschöpf verwandelt, das einen Bruch mit seiner Umgebung vollzieht.

Der Philosoph Hans Blumenberg denkt den Mythos nicht wie einen ikonischen Kern, der einmal gegeben unveränderlich bleibt, sondern wie etwas, dessen Schwerpunkt man bei der Wiederbegegnung neu setzen

und ins Heute übertragen kann. Mit der Mythologie oder besser: mit dem mythologischen Denken ist es möglich, neue Bildwelten zu betreten. Das Bild ist aber immer problematisch. In diesem Fall besteht das Problem im radikalen Anderssein, das Daphne verkörpert. Wo die Kälte die Figuren einer Art von Gefahr aussetzt, ist Daphne die Einzige, die sie ohne zu zögern in fortschreitendem »Cupio dissolvi« [»Ich möchte aufgelöst werden«, wie es im Brief des Paulus an die Philipper heißt] akzeptiert und annimmt. Daphne fasst den Entschluss, sich vom Feuer im Eis umarmen zu lassen: ein Nach-außen-Kehren, mit dem sie den direkten Kontakt zu Blumen, dem Wind, den Bäumen sucht. Und sie tut es unter Lebensgefahr bis zur äußersten Konsequenz der Unterkühlung.

In diesem Sinn erinnert sie an Empedokles' Sprung in den Krater des Ätna – »aorgisch« hätte Friedrich Hölderlin gesagt. Ein Ineinswerden mit der Natur, kein Selbstmord, sondern eine Metamorphose, eine Durchdringung vom Menschlichem und Nichtmenschlichem. Empedokles will ein Vulkan sein, Daphne ein Baum.

Wie du gerade angemerkt hast, ist Fremdheit eines der Hauptcharakteristika von Daphne, die sich in menschlicher Gesellschaft wie eine Fremde fühlt. Soziale Bindungen und die Beziehung zur Natur werden als entgegengesetzte Pole skizziert ...

RC Daphne führt ein Leben, das getrennt von der Welt ist, die sie umgibt. Sie steht immer außerhalb. Das Gefühl der Fremdheit – von ihr oft artikuliert – entsteht durch die Distanzierung von den anderen Figuren. Sie hält ihren Körper auf Abstand vom gemeinschaftlichen Leben und ist erfüllt von einer tiefen Schüchternheit, die in der ekstatischen Beziehung zum Baum verschwindet, der als Metapher für die gesamte Natur steht. Daphne trifft ihre radikale Entschei-

16 dung aus einer Art Spiritualität, nicht aus Protest. Ihr Akt des Verzichts auf Güter, Beziehungen und soziale Rituale enthüllt eine gleichermaßen mystische wie politische Haltung. Es handelt sich in ihrem Fall bei genauer Betrachtung um eine Art Solipsismus – sie erkennt sich nur in der Maske ihrer selbst: in ihren eigenen Worten, die Apollo wiederholt, und in Leukippos, wenn er ihre Kleidung trägt. Diese partiellen Widerspiegelungen verstärken ihre Vorstellung, dass Einsamkeit für sie ein Ziel ist, kein Unfall, sondern ein zu suchender Zustand der Geborgenheit.

In den Proben hast du von einer individuellen, intimen Rebellion gesprochen ...

RC Ja, ich würde von einer franziskanischen Revolution sprechen. Es ist kein Zufall, dass in der Ode an die Natur, die an ihrem ersten großen Auftritt steht, die Elemente der Natur »Brüder« und »Schwestern« genannt werden, genau wie im »Sonnengesang« des Franziskus von Assisi. Nach meiner Ansicht durchläuft dessen Persönlichkeit eine mystische Bahn nach Spinozas Leitsatz »Deus sive Natura« [»Gott oder auch die Natur«]. Es ist eine Figur mit einer starken Bindung zur Erde. Daher stehen die Haltungen, in denen man ihn abgebildet sieht, häufig in Beziehung zum Akt des Grabens. Um jedoch ganz in der Natur aufzugehen, muss man auf jeden Schutz verzichten, etwa auf dicke Kleidung, auf Winterausrüstung. Ebenso muss Daphne die Aufmerksamkeit der Männer zurückweisen, sie widersteht mit allen Kräften den aggressiven Initiationspraktiken des Festes, die auch der familiäre Kreis unterstützt. Ihre Sprache und ihr Verhalten zeigen, dass sie sich nicht um die Meinung anderer kümmert. Sie nimmt nur am Fest teil, weil sie sich gezwungen sieht: Sie ist das eigentliche Opfer dieser »Frühlingsweihe«, die die Welt der Erwachsenen ihr bereitet hat. In diesem Sinn stellt sie ein Symptom eines dysfunktionalen, auf Gewalt

17 fußenden Systems dar. Ich glaube, dass Daphne die einzige Figur ist, der das grassierende Unheil bewusst ist, das die Gemeinschaft und das in der Verlogenheit seiner Konventionen festgefrorene soziale Leben bedroht. Sie ist als einzige in der Lage, über den Tellerrand zu schauen und die Dinge aus der Vogelperspektive zu betrachten. Die anderen sehen nichts, sie sind blind – inklusive Apollo. Als sie einsieht, dass Apollo kein »Bruder«, sondern ein potenzieller Liebhaber ist, ergreift Daphne entsetzt die Flucht.

Leukippos ist fast eine komische Figur. Sie reiht sich in die Tradition des Fauns ein, der der Nymphe nachstellt. Obwohl er Zielscheibe von Hohn ist, zeichnest du ihn mit weiser Menschlichkeit. Warum hast du dich dazu entschieden?

RC Ich glaube an Leukippos. Er ist nicht tückisch wie ein Faun, er ist eher ein Kind. Er lässt weder Berechnung noch Bosheit durchblicken. Es gibt eine Bezugnahme auf die Bedrängung, aber man sollte ihn vielmehr als in Daphne Verliebten bezeichnen, der von ihr zurückgewiesen wird. Sein unbeholfenes Verhalten transportiert eine reine Unschuld, die ihn zu einem perfekten Opfer macht: seine Rückgriffe auf Kindersprache, auf Musik und Spiele der Kindheit, auf Masken und Verkleidungen. Er ist verloren in seiner Naivität, in einer wunderlichen Sicht auf die Welt. Aber seine Figur löst den Kipppunkt der Handlung aus: Es ist sein vergossenes Blut, das den Mechanismus der Tragödie und der finalen Metamorphose auslöst.

Überraschenderweise macht auch Apollo eine Verwandlung durch. Als Urheber von Leukippos' Tod fühlt er durch Daphnes Schmerz über den Tod des Freundes Mitleid und lässt ihren Wunsch in Erfüllung gehen ...

RC In Ovids Version des Mythos gelingt es Apollo nicht, von Daphne Besitz zu ergreifen, weil sie durch Gaeas Intervention in ein Stück Holz verwandelt wurde. In der Oper ist die Metamorphose Ergebnis von Apollos wiedergefundener Menschlichkeit. In jeder regulären Tragödie erscheinen Götter als Vernichtende, mit Leichtigkeit quälen sie die menschlichen Wesen und ergötzen sich an ihrem Schaden. Hier gelingt es dem Gott des Lichts, nachdem er das x-te Verbrechen begangen hat, die leidvollen Folgen seiner Tat dank Daphnes klagevoller Pein zu begreifen. Sie kehrt in die Gemeinschaft der Menschen zurück, um Leukippos zu betrauern. Apollo erreicht ein Schimmer der Menschlichkeit, und an dieser Stelle zeigt sich in »Daphne« ein zeitgenössischer Zug. Der tragische Kern fällt mit dem Verstehen des Fehlers zusammen. Leukippos' Tod ist der katastrophische Scheitelpunkt, an dem sich die Ebenen umkehren. Das musste mittels einer Bluttat geschehen: Um den Fehler zu erkennen, brauchte es eine leidenschaftliche Tat. Die Empathie, die zwischen den drei Figuren – jenseits eines gewissen Pathos in der Sprache – im Finale zum Vorschein kommt, bringt eine Absonderung hervor. Und in diesem Moment taucht mit Apollo das Bild von der Titelseite des Erstdrucks von T. S. Eliots prophetischem »The Waste Land« auf. »Das öde Land« zeigt sich hier verheert und tot, von Krisen und der Sterilität der westlichen Zivilisation gezeichnet. Indem er seine Schuld annimmt, wird Apollo selbst zum Baum der hoffnungslosen Welt.

Ist das finale Bild von Daphnes Verwandlung die radikale Negation sozialer Werte? Oder eröffnet es eine Form der möglichen Versöhnung mit der Natur?

RC Bei genauerer Betrachtung könnte man sagen, dass sich Daphnes Metamorphose nicht erst durch Apollos finale Fürbitte erfüllt, sondern dass sie mit dem Be-

ginn der Musik anfängt. Daphne folgt einer Bahn in eine Gegenwelt, ihre Verdinglichung ist eine Art, eins zu werden mit der Natur, eine Auflösung von Organischem und Anorganischem. Aber es stimmt, dass dem letzten Bild mit dem Zusammensturz des einzigen Baumes, der in dieser öden Landschaft existiert, eine Mehrdeutigkeit innewohnt. Es offenbart sich die Bedrohung, die nur Daphne begriffen hat. Die Natur zeigt sich feindselig, aber die Protagonistin pflanzt in ihr einen Keimling an, und eine Stimme ertönt. Daphnes Stimme könnte die eigentliche Knospe sein, die den Zyklus von Tod und Wiedergeburt in Gang setzt. Diese reine Vokalise ohne Worte ist der Klang der Natur, das Wimmeln des pflanzlichen Lebens, ein Hauch, seinerseits ein atmosphärisches Element. Ein Gesang der Befreiung ohne Botschaft, der viel mehr als ein Versinken in Panik ist.

Und seht mich hier, ich geschlafen im Frieden nahe es möglich ist, dieser ganzen Zeit von Bedeutung ist und euch noch warten wie auf einen Wiedergänger rend ich doch bereits da bin, da, wo das Selbst sich endlich von sich in sich selbst endlich verwandelt: kostbaren Hingabe eines unsterb keine Vereinnahmung einer ir Identität, keine Handlung, kein mehr diesem einzigartigen Sel sich ewig sein spürt und erfährt, in die Substanz, Gott oder Natur, unveräußerlichte Subjekt einer wird, um sogleich einzuschlafen die sie in sich selbst eintaucht –

sage es euch, seht mich hier ein bei euch, doch entzogen, soweit entzogen zu sein, die euch auf mich warten lässt, auf mich oder einen Wiederwacher, wäh es gilt (da)hin zu gelangen. Da, wo befreit. Nicht hier, nicht so, doch es selbst, niemand, in dieser so lichen Schlafs, in dem keine Figur, gendeinem Modell nachgebildeten bemerkenswerter Gedanke ben substituiert werden kann, das das heißt notwendig eingeschrieben als ihr Subjekt selbst, als das Präsenz, die stets nur erwacht sein und in die Ohnmacht zu sinken, aus sich heraus gefallen. **Jean-Luc Nancy**



DAPHNE

VON

Rebecca
Grotjahn

Bevor im Frühjahr 1935 die künstlerische Zusammenarbeit von Strauss und dem Schriftsteller, Theater- und Musikwissenschaftler Joseph Gregor begann, bestanden seit fast einem Jahr persönliche Kontakte. Gregor gratulierte dem Komponisten zum 70. Geburtstag am 11. Juni 1934 und schickte am 27. Juni den zweiten Band seiner Gedichte hinterher, der Strauss gewidmet, aber nicht ganz pünktlich zum Geburtstag erschienen war. Ein halbes Jahr später, am 8. Januar 1935, wandte sich Strauss in einem langen Brief an Gregor, um sich zu Thesen aus dessen »Weltgeschichte des Theaters« (Zürich 1933) zu äußern und die Aufmerksamkeit des Theaterhistorikers stärker auf die Musik bzw. das Musikdrama zu lenken. Indessen stammt die Idee für die künstlerische Zusammenarbeit von Stefan Zweig, und sie ist – insbesondere zu Beginn – überschattet von der politischen Situation. Seit Anfang 1934 begann sich Zweig von der Kooperation mit Strauss zurückzuziehen, der ihn – gerade nach der überaus glücklichen Zusammenarbeit an der »Schweigsamen Frau« – unbedingt als Textdichter halten wollte. Zweig beteiligte sich an Vorüberlegungen zu weiteren gemeinsamen Opern, brachte jedoch andere Dichter als mögliche Librettisten ins Gespräch. Nachdem Strauss Robert Faesi und Alexander Lernet-Holenia abgelehnt hatte, schlug Zweig am 26. April 1935 den mit ihm befreundeten Josef Gregor vor, den er unterdessen bereits mit den in Frage kommenden Stoffen bekannt gemacht hatte. Ohne zu wissen, dass Strauss nach wie vor um Zweig warb, begann Gregor Anfang Mai 1935 mit Skizzen für Opernprojekte, um bald festzustellen, dass der Komponist ein allenfalls halbherziges Interesse an seiner Mitarbeit hatte und sich auf seine Vorschläge kaum einzulassen bereit war. Dass Strauss sich endlich doch dazu durchringen konnte, Gregor als Librettisten zu akzeptieren, dürfte mit den Ereignissen des Sommers 1935 zu tun haben: Nachdem Strauss infolge eines von der Gestapo abgefangenen Briefes an Stefan Zweig seinen

Rücktritt als Präsident der Reichsmusikkammer hatte einreichen müssen, war die Kooperation mit Zweig vorerst unmöglich geworden. Am 7. Juli fand ein persönliches Treffen in Berchtesgaden statt, bei dem Gregor Strauss nicht nur Entwürfe zu »Friedenstag«, sondern auch zu »Daphne« präsentierte. In einem Brief vom 16. Juli 1935 forderte Strauss Gregor auf: »Schicken Sie mir möglichst bald einige Szenen von 1648 und vielleicht auch Daphne!«. Noch im gleichen Sommer entwarf Gregor eine »Bukolische Tragödie mit Tänzen und Chören«, die erste Fassung des Librettos.

In der Strauss-Literatur wird der Entstehungsprozess zuweilen als überaus konfliktreich geschildert und der Eindruck formuliert, dass Strauss mit Gregors Arbeit generell unzufrieden war. Doch ist zu bedenken, dass sich Strauss nach wie vor darum bemühte, Zweig als Librettisten zurückzugewinnen, weshalb er Gregors Qualitäten als Textdichter umso stärker herunterspielen zu müssen meinte. Während Strauss vor allem zu Beginn der Arbeit an »Daphne« Gregors Entwürfe teilweise heftig kritisierte, ließ sich dieser selbst von Zweig den Rücken stärken. So schrieb er am 3. September 1935 an Strauss, er habe inzwischen »die Daphne geschrieben« und Zweig vorgelegt, der vom Text »geradezu begeistert« gewesen sei – zum Beleg legte er ein Schreiben von Zweig bei, in dem dieser den Entwurf zu »Daphne« enthusiastisch lobt und als »absoluten Glücksfall« bezeichnet. Strauss antwortete denn auch, »Daphne« gefalle ihm »recht gut«. Zehn Tage später jedoch war er wieder weniger zufrieden, forderte die Schürzung eines dramatischen Knotens ein, rügte die »schulmeisterlichen Weltanschauungsbanalitäten des überflüssigen Jupiters« und kränkte den Dichter damit tief. Der ins Vertrauen gezogene Zweig riet diesem daraufhin, das Opernprojekt mit einem anderen Komponisten auszuführen: »Es ist wirklich traurig, was Dir der Mann [Strauss] schreibt und man muss ernstlich fürchten, daß ein gewisses Nachlassen der geistigen

Fähigkeit vorliegt, denn was er sagt, ist so einfältig, dass Du Recht hast, nicht darauf zu reagieren, sondern lieber die prachtvolle Sache für jemand anderen bereit zu halten«. Als Gregor Strauss tatsächlich vorschlug, den »Daphne«-Plan aufzugeben, wurde die Arbeitsatmosphäre fruchtbarer, obwohl der Komponist nur im Tonfall einlenkte und nicht in der Sache. Ab November 1935 arbeitete Gregor das Libretto zügig aus, und am 13. Januar 1936 meldete Strauss, dass ein erster Teil der Musik »in der Rohskizze fertig« sei. Er wünscht Detailkorrektur an der Sprache und lobt: »Inhaltlich und im dramatischen Aufbau ist Alles[!] vortrefflich!«.

Dennoch stellt sich Strauss während der weiteren Arbeiten immer wieder grundsätzlich konzeptionelle Überlegungen an, in die er weitere Künstler einbezog, etwa den seinerzeit an der Wiener Staatsoper tätigen Regisseur Lothar Wallerstein. Die Idee für die Gestaltung des Schlusses – bei dem die sich verwandelnde Daphne alleine auf der Bühne ist und ihr Gesang in eine Vokalise übergeht – entstand erst im Mai 1937 in Gesprächen zwischen Strauss und Clemens Krauss. Gregor zeigte sich zwar verstimmt über die Zumutung, aufgrund von Vorschlägen Dritter Änderungen in seinem Text vornehmen zu sollen, setzte diese jedoch ohne nennenswerten Widerspruch um. Strauss beendete die Arbeit an der Partitur am 24. Dezember 1937 und widmete die Oper dem Dirigenten der Uraufführung, Karl Böhm.

»Daphne« ist zu den »mythologischen Opern« von Strauss zu zählen – ein Begriff, den Hugo von Hofmannsthal im Zusammenhang mit der »Ägyptischen Helena« geprägt hatte. Der Mythos fungiert hier, ähnlich wie in der Psychologie C.G. Jungs, als Träger psychologischer Wahrheit, die sich in der mythologischen Erzählung verdichtet, indem Figuren und Handlungen symbolisch werden (vgl. Hottmann 2005). Mit seinen »Griechenopern« (zu denen außerdem »Elektra«, »Ariadne auf Naxos«, »Die

Ägyptische Helena« und »Die Liebe der Danae« gehöre) schrieb sich Strauss zugleich in reiche Deutungstraditionen von Literatur und Theater, Malerei und Bildhauerei ein. Darüber hinaus ermöglichten ihm die antiken Stoffe, Wagners Konzept des mythologischen Musikdramas weiterzuentwickeln und neue Lösungen anzubieten, die erste mit der Musik seiner Zeit möglich geworden waren. Für die »Erlösung u. Erfüllung des Mythos im modernen Orchester« (zit. nach Hottmann 2005) nennt Strauss als Beispiel unter anderem den Kuss Apollos in »Daphne«. In instrumentalen Szenen wie diesen habe er »den Menschen Tonsymbole geschaffen, die als letzte Erfüllung griechischer Sehnsucht gelten dürfen« (ebd.). Es geht in den mythologischen Opern immer auch um den Künstler und die ihm allein mögliche metaphysische Erkenntnis. Eben dieser künstlerische Erkenntnisvorgang lässt sich an der Oper »Daphne« beispielhaft studieren. Komponist und Textdichter gingen nicht etwa von einer bestimmten Sichtweise aus, sondern erarbeiteten sich erst im Laufe des Schaffensprozesses ihre – keineswegs übereinstimmenden – Deutungen des Mythos.

DER STOFF

Die Oper beruht nicht auf einer konkreten Version der mythologischen Erzählung, sondern bezieht sich auf die Gesamtheit des »Daphne«-Mythos. Gregor verwendete als Grundlage Wilhelm Heinrich Roschers »Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie« (Bd. 1, Leipzig 1886) Strauss besaß Wilhelm Vollmers »Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Völker« (2. und letzte Auflage 1859). Während Vollmer den Mythos knapp in Form einer zusammenhängenden Geschichte nacherzählte, differenzierte Roscher mit philologischer Genauigkeit die verschiedenen Versionen auf der Basis sämtlicher damals

bekannter Quellen, die er akribisch nachweist. Dessen ungeachtet vermengt Gregor Motive aus unterschiedlichen Kontexten: Daphnes Mutter Gaea stammt aus der einen, ihr Vater Peneios aus einer zweiten Quelle, die Figur des Leukippos aus einer dritten. Das Motiv des Dionysosfests scheint Gregor selbst in die Handlung eingefügt zu haben, zumindest taucht es weder bei Roscher noch bei Vollmer auf.

Mindestens ebenso maßgeblich wie diese Nachschlagewerke waren Werke der bildenden Kunst. Gregor selbst berichtet, dass ihn ein Bild auf die Idee gebracht habe, den »Daphne«-Stoff vorzuschlagen: In der Phase der schwierigen Diskussionen um die Konzeption von »Friedenstag« sei sein Blick zufällig auf eine Lithographie nach Théodore Chassériau (1819-1856) Gemälde »Apollon et Daphne« gefallen. Von noch größerer Bedeutung dürfte ein anderes Werk gewesen sein: die bekannt Skulptur »Apollo e Dafine« von Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) in der Villa Borghese in Rom, die Strauss »außerordentlich liebt[e]« (Gregor 1939, 244f.) und die später auf Strauss' Vorschlag hin auf den Umschlägen von Klavierauszug, Partitur und Textbuch abgebildet wurde. Weiter Anregungen für die Figur der Daphne gingen von Sandro Botticellis (1445-1510) »Primavera« aus, die Strauss auch als Vorbild für das Daphne-Kostüm vorschlug. Im Zusammenhang mit den Vorbereitungen der Wiener Erstaufführung brachte Strauss noch ein weiteres Bild ins Gespräch: »Apollon et Daphné« von Nicolas Poussin (1594-1665).

SCHAFFENSPROZESS ALS ERKENNTNISPROZESS

Die Entstehung von »Daphne« lässt sich als Prozess künstlerischer Erkenntnis beschreiben, als eine Arbeit am Mythos, bei der durch Neuzusammensetzung und -interpretation

der Elemente des Stoffes immer wieder andere Sichtweisen zutage traten. Dies wird insbesondere an dem sich wandelnden Verhältnis der drei Hauptfiguren zueinander deutlich.

So fehlen in der ersten Librettoskizze vom Sommer 1935 (Birkin 1989, 172ff) die Umarmung und der Kuss zwischen Apollo und Daphne. Apollo tötet Leukippos aus Eifersucht, Daphne klagt ihn daraufhin des Mordes an und erteilt ihm an der Leiche des Leukippos die Absage. Die Erlösung Daphnes geschieht auf Initiative des Peneios, der die Götter bittet, Daphne in einen Baum zu verwandeln. Als dieser emporgewachsen ist, treten Männer und Frauen auf, singen den Baum an und bitten ihn, ihre Liebe zu schützen. Ab Herbst 1935 richtete Strauss seine Aufmerksamkeit vor allem auf die Figur der Daphne, deren Position zwischen Apollo und Leukippos, zwischen Gott und Mensch, zwischen Begehren und Keuschheit er sich facettenreicher und weniger eindeutig wünscht. Ihre Figur benötige »Claire obscure«, ein angemessenes »Zwielicht [...], um ihr schicksalhaftes Verbundensein mit der Natur und ihr Versagen den Menschen und dem in menschlicher Gestalt und mit menschlichen Gefühlen entgegnetretenden Gotte gegenüber anschaulich zu machen«. In einem weiteren Stadium, ab dem Frühjahr 1936, kommt der Kuss Apollos ins Spiel und wird zur zentralen Ursache für die Wirkung des Gottes auf Daphne. Er dürfte jedoch keinen Hass auslösen, sondern die Einsicht Daphnes bewirken, »daß sie des Gottes unwürdig und als sein Naturgeschöpf nicht zu ihm erhoben werden kann« (Strauss an Gregor, 6.3.36). Gleichzeitig wird deutlich, dass es Strauss mittlerweile um das Thema des Künstlers geht: Er betont, der Kuss dürfe nicht zu viel Bedeutung bekommen. »Hauptmotiv« der Oper sei vielmehr, »daß das Göttliche, wo es sich den Menschen nähern will, immer nur schwache Wesen findet, die es nicht ertragen – es sei denn im Genie des Künstlers, wovon wir etwas in Peneios legen könnten, der am Schluss nicht ein alter kranker

Mann sein darf, sondern in dem Symbol der Verwandlung Daphnes in den schönen vollkommenen Baum erst die wahre Erfüllung seines Künstlertraumes sieht« (ebd., 54). Nur wenige Tage später dokumentiert ein weiterer Brief von Strauss ein neues Stadium der Arbeit am Mythos: »Liesse sich Daphne nicht dahin deuten, daß sie die menschliche Verkörperung der Natur selbst darstellt, die von den beiden Gottheiten Apollo und Dionysos, den Elementen des Künstlerischen, berührt wird, die sie ahnt, aber nicht begreift und [die] erst durch den Tod zum Symbol des ewigen Kunstwerks: dem vollkommenen Lorbeer wiederauferstehen kann. Jetzt werden Kunst und Natur einander gegenübergestellt: Apollo und Leukippos repräsentieren die beiden Seiten der Kunst (das Apollinische und das Dionysische im Sinne von Nietzsches Kunsttheorie), Daphne steht für die Natur bzw. ihre menschliche Verkörperung. Zugleich wird die Natur zum Kunstwerk – aber nur, indem sie als Natur stirbt: Das Sterben der Natur im Menschen ist dessen Verwandlung zum vollkommenen Baum. Dieser ist nicht nur Natur, sondern göttliches Werk und Symbol des vollkommenen Kunstwerks. In diesem steckt jedoch der Mensch: die verwandelte Daphne. Kurz darauf ist Strauss schon wieder einen Schritt weiter. Angeregt durch Gespräche mit Lothar Wallerstein, eröffnet er weitere Facetten des Stoffes, indem er die Figur des Apollo psychologisiert: »Apollo vergeht sich gegen seine Gottheit, indem er mit dionysischen Gefühlen sich Daphne naht [...]. Apollo muß also nach diesem Abenteuer [...] auch in sich eine Läuterung vollziehen, die darin ihren dramatischen Gipfel hat, daß er in Leukippos das dionysische Element in sich selbst tötet« (an Gregor, 9.3.1936;). Diese Läuterung findet ihr Symbol im vollkommenen Kunstwerk, dem Lorbeerbaum, der zugleich Daphnes Erlösung darstellt. Indem Daphne von den Aspekten des Dionysischen, dem Begehren, erlöst wird, bleibt »reine«, Natur zurück die zugleich reine Kunst ist. Dies findet sein Symbol in dem Baum, der in der Erde wurzelt und zum Licht

strebt. Seine neue Interpretation ist Strauss so wichtig, dass er Gregor bittet, sich mit Wallerstein in Verbindung zu setzen. Kurz darauf entwirft er einen Text des ersten Daphne-Gesangs, der in der Endfassung des Librettos mit nur geringen Änderungen übernommen wurde.

Ein weiteres Thema der konzeptionellen Überlegungen ist der Aspekt der Verkleidung, der die beiden männlichen Hauptfiguren miteinander verbindet. Strauss lag besonders daran, dass die Handlung auf keinen Fall buffonesk erscheint. »Die ganze innere Handlung« müsse »so geführt werden, daß sie [Daphne] von Ahnung des Gottes bis zur vollen Erkenntnis geführt [wird], die nur tragisch enden kann oder wie hier durch Verwandlung!«. Daphne erkennt das Göttliche, indem sie sich in ein vollkommenes, nicht mehr menschliches Wesen verwandelt. Die volle Erkenntnis des Göttlichen geschieht also im Kunstwerk – und nicht etwa durch den Künstler, der in der Oper gar nicht auftritt (lediglich in ersten Entwürfen war Peneios eine solche Rolle zugeordnet). Hier wird deutlich, dass nicht nur die Arbeit an der Oper ein Erkenntnisprozess ist, sondern dass ein solcher in der Oper selbst dargestellt wird. Daphne erkennt das Göttliche, indem sie sich in ein vollkommenes, nicht mehr menschliches Wesen verwandelt. Die konzeptionellen Überlegungen führen auch dazu, dass Apollo und Leukippos in mehrfacher Hinsicht parallel gestaltet sind. Apollo, ursprünglich als Bariton gedacht, ist eine der seltenen Heldenpartien von Strauss, Leukippos lyrischer Tenor. Beide nutzen Verkleidungen, beide versuchen, sich Daphne anzunähern. Dies wird zu einer klaren Dreiecks-Personenkonstellation mit stringentem Handlungsverlauf ausgebaut: Erst wirbt Leukippos offen um Daphne, die die erotische Beziehung ablehnt. Weniger offen ist die Werbung Apollos in der Gestalt des Rinderhirten, wenn er Daphne einen vermeintlich geschwisterlichen Kuss gibt, der sich jedoch in einen des

Begehrens wandelt. Anschließend ist auch Leukippos verkleidet – er setzt eine List ein, um Daphne dazu zu bringen, den Dionysostrank zu trinken. Nachdem dies von Apollo aufgedeckt wird, fühlt Daphne sich doppelt getäuscht, vom Gespielen wie von dem Mann, der als Bruder auftrat. Nun werben Leukippos und Apollo gleichzeitig in offener Konkurrenz um Daphne, beide im Namen des Göttlichen Apollo als erkannter Gott, Leukippos unter Berufung auf den Dionysostrank, den er Daphne verabreicht hat. Das führt zum Kollabieren des Dreiecks: Apollo erschlägt Leukippos. Dies löst Schuldgefühle in Daphne aus, denn nur weil sie gegen ihre Natur verstoßen hat, hat sie den Hass Apollos auf Leukippos gelenkt. Daraus wiederum folgt Apollos Einsicht, dass eigentlich er an der Situation schuld ist: Indem er seiner Göttlichkeit untreu geworden und Eigenschaften des Dionysos angenommen habe, hat er das innere Wesen Daphnes, ihre »lichteste Reinheit« zerstört. Aus dieser Lage gibt es keinerlei Rettung außer der Erlösung durch das Eingreifen höherer Mächte. Dies einzusehen, ist das einzige, was Apollo noch tun kann.

DAS WUNDER DER VERWANDLUNG

Dass es Apollo ist, der die Verwandlung bewirkt, bedeutet eine Änderung der ursprünglichen Konzeption. In Gregors Entwurf vom September 1935 (darauf wurde oben schon hingewiesen) vollziehe sich die Verwandlung noch auf Bitten des Peneios durch »die Götter«, und der fertig dastehende Baum wird vom Chor der Hirten und Mägde besungen. Strauss akzeptierte diesen Schluss zunächst, schlug jedoch vor, Daphne müsse, »da sie den Gott erkannt hat, eine Art ›Liebestod‹ sterben, bevor sie verwandelt wird«. Die Idee für die endgültige Gestaltung der

Schlusszene stammt von Strauss. Er entwickelt sie jedoch erst, als die Komposition schon weit vorangeschritten war, in Gesprächen mit Clemens Krauss im Mai 1937. Mit ihm sei er übereingekommen, »daß nach Apollos Abgesang außer Daphne kein menschliches Wesen mehr auf der Bühne stehen darf; kein Peneios, keine Solostimmen, kein Chor – kurz kein Oratorium: alles wäre eine Abschwächung. Bei den letzten Gesängen Apollos erhebt sich Daphne, ihn staunend anblickend, langsam von Leukippos Leiche und als Apollo abgegangen ist, will sie ihm folgen, bleibt aber nach wenigen Schritten plötzlich wie angewurzelt stehen und nun vollzieht sich im Mondlicht, aber vollkommen sichtbar, an ihr langsam das Wunder der Verwandlung: nur mit Orchester allein! [...] Allenfalls ganz am Schluss: wenn der Baum vollendet steht, daß sie ohne Worte nur Naturlaut noch 8 Takte das Lorbeer-motiv singt!«. Dass Strauss die Idee zur Verwandlung erst kam, als der Kompositionsprozess schon weit vorangeschritten war, ist bezeichnend; denn es ist eine durch und durch musikalische Idee, die hier zum Schlüssel für das Werk wird und dessen Höhepunkt angibt: Die Verwandlung der Daphne in einen Baum geht einher mit einem Übergang in absolute Musik. Strauss gestaltet hier eine ausgedehnte ›Metamorphose‹, die im Anschluss an den Abschlussgesang des Apollo mit einem Fortissimo-Schlag der Schlaginstrumente sowie der tiefen Holz- und Blechbläser beginnt: Daphne, die auf dem Weg in den Bühnenhintergrund ist, bleibt plötzlich »wie festgebannt« stehen. Aus dem unisono gespielten tiefen Cis wühlt sich eine aus chromatischen Schritten bestehende Linie hervor, die langsam immer weiter aufsteigt und dabei imitativ durch die Holzbläser nach oben gereicht wird. In diese chromatisch aufsteigende Bewegung klinkt sich Daphne ein, die einzelne Tonfolgen übernimmt und ihnen so Menschenstimme und Text hinzufügt. Als Daphne un-

sichtbar wird und sich an ihrer Stelle der Baum erhebt, ist ihre Stimme zunächst weiterhin in die chromatische Linie der Violinen und Flöten integriert, hebt sich jedoch immer deutlicher vom Orchestersatz ab, indem sie längere Notenwerte verwendet und durch selektive Auswahl der Tonhöhen die chromatischen Linien in dreiklangsbetonte Melodik umwandelt. Zugleich wird der Text mehr und mehr fragmentiert und geht in Gestammel über: »Nimm ... mein ... Gezweige ... Wind ...«. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt und Abschluss in dem über fünf Takte ausgedehnten Dreiklangsmotiv auf den Text »unsterbliche Liebe«, bei dem der vollendete Baum im vollen Mondlicht zu sehen ist. Das Orchester übernimmt dann die dreiklangsbetonte Motivik, mittels derer eine große Fis-Dur-Klangfläche gestaltet wird. In deren Verklingen hinein wiederholen Oboe und Stimme der Daphne im Wechsel das Dreiklangsmotiv. Dass die Stimme der Daphne keine Worte mehr hat und auf derselben Ebene agiert wie das »Naturinstrument« Oboe, macht sie einerseits zum »Naturlaut«; andererseits wird sie zum »Musikinstrument«, zum Instrument der »reinen« Musik. Diese Idee der Verwandlung trägt in der Endgestalt die ganze Oper – die Wandlung Daphnes in den Baum ist musikalisches wie visuelles Symbol für das gesamte Geschehen. In der als absolute Musik gestalteten zentralen Szene liegt eine Parallele zu »Friedenstag«, der Oper, die als Schwesterwerk zu Daphne für einen Opernabend geplant war. Wenn Gregor betont, dass »[b]eide Werke [...] diesen Übergang zur Musik« besitzen, bezieht er sich auf das Versinken des Turmnes in »Friedenstag«; eine stärkere Parallele liegt jedoch in dem musikalischen Zwischenstück, in dem der Kommandant sich nach innerem Kampf dazu durchringt, an den Frieden zu glauben und somit ebenfalls eine Verwandlung durchmacht.

OPER ALS ERKENNTNIS: DEUTUNGSPERSPEKTIVEN

Überhaupt liegt der Akzent von Gregors Deutung des Werks auf anderen Aspekten als der von Strauss. Die Strauss so wichtige Kunst-Thematik, die Daphne in den Kontext seines langjährigen Nachdenkens über seine eigene Rolle als Künstler stellt, spielt für Gregor keine zentrale Rolle. Er interpretiert »Daphne« als Friedensoper und stellt so die Verbindung zu »Friedenstag« her: »Drückt der »Friedenstag«, die höchste menschliche Idee aus, so besingt die »Daphne«, den Frieden in der Natur«. Es wäre jedoch verfehlt, Gregor fehlendes Verständnis für Strauss' Intentionen vorzuwerfen. Vielmehr zählt es zu den Merkmalen der mythologischen Oper, dass unterschiedliche Perspektiven auf den Mythos möglich sind und sich sinnvoll verbinden lassen. Hierzu gehört auch der Themenkreis Liebe, Begehren und Schuld: »Daphne« bot dem Komponisten die Gelegenheit, »einmal mehr dem »Geheimnis der Verwandlung« Ausdruck zu geben« und zu zeigen, wie »Daphne, die keusche Nymphe, zur bereuenden Frau wird und wie Apoll, der sich ihr als »falscher Bruder« im Hirtengewand naht und eifersüchtig den Gespielen der Geliebten tötet [...], schließlich eine Schuld erkennt und sühnt, wie aus einem Begehrenden ein Geläuterter und Verzichtender wird, der eine entscheidende Umdeutung der Sage selber die Verwandlung der Daphne von Zeus erlebt [...]«. In diesem Zusammenhang sind auch Gender-Aspekte von Bedeutung. Wenn etwa Daphne dem Begehren des Leukippos nur nachgeben mag, als dieser ihr in Mädchenkleidern gegenübertritt, so finden sich hier Reflexe auf den Diskurs über lesbische Liebe, der in den 1920er Jahren lebhaft geführt wurde und 1933 keineswegs beendet war. Jedoch wäre es falsch, die Figur der Daphne auf die Aspekte Keuschheit, Angst des heranwach-

senden Mädchens vor dem Mann oder gar Frigidität zu reduzieren. Zweifellos wird der Mythos entsprechend zeitgenössischen Vorstellungen von weiblicher Sexualität psychologisiert und so mit dem Horizont des Publikums verschmolzen, aber Keuschheit und Eros stehen zugleich für Aspekte von Kunst im Sinne von Nietzsches Gegenüberstellung des apollinischen und dionysischen Prinzips. Damit schlägt sich in Daphne auch Strauss' Nietzsche-Rezeption nieder. Strauss folgt Nietzsche bei seiner Abwendung von Wagners Musikdrama nicht, sondern hält an dessen in der »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« niedergelegten Vorstellung der Musik als einer dionysischen Kunst fest, aus der er eine neue Sicht der Oper entwickelt. Dabei reformiert er gleichsam Wagners Vorstellung von der Ausdrucksfähigkeit der Musik, indem er sie auf das moderne Konzept der Psychologie bezieht. Wenn Strauss in der Oper die ranghöchste unter den Künsten sieht, dann, weil hier »die Musik in Verbindung mit einer sie bestimmenden dramatischen Handlung zu einer Darstellung psychischer Vorgänge fähig war, deren Wahrheit und Konkretion nirgends sonst erreicht werden konnte«. Dieses Potential der Musik wird in Daphne exemplarisch vorgeführt, etwa in der Szene der Umarmung von Apollo und Daphne, in der eine ganze Palette wechselnder Gefühlszustände zwischen Geborgenheit, Entrücktheit und verheimlichtem wie verdrängtem sexuellem Begehren hörbar wird. Damit ist erneut das Thema der Erkenntnis angesprochen, dessen Bedeutung für »Daphne« bereits betont wurde: Die der Musik innewohnenden Erkenntnismöglichkeiten sind nicht apollinisch, Licht, Helligkeit, Erhellung bringend, sondern sie beziehen sich auf das Unbewusste, Dionysische.



DAPHNE O bleib, geliebter Tag!
 Lange weiltest du,
 So bleib, bleib für immer!
 Sonne, gesegneter Schein,
 Du lässt mich leben
 Mit meinen Brüdern, den Bäumen.
 In dir prangen in Blüte
 Strauch und Gezweige,
 Jegliche Blume
 Die Schwester mir!
 In dir erkenne ich
 Die tanzende Quelle,
 Mein Zwillingbild,
 In dir folgt mir lachend
 Der Falter Pracht,
 In dir nur spielen
 Der Wiese zarteste
 Blütenhalme mit mir!
 O bleib, geliebter Tag,
 Nimm noch nicht Abschied

Umgib noch nicht
 Mit dem Rot der Wehmut mein Gesicht,
 Küss meinen Finger nicht
 Mit süsser Trauer Abschiedsglanz –
 Ich liebe dich – so geh nicht fort von mir!

Wenn du mich verlässt,
 Geliebtes Licht,
 Sind sie ferne von mir:
 Bäume und Blumen,
 Schmetterling, Quelle.
 Brüder und Schwestern
 Gehen vor meinen Blicken
 Ferne ins Dunkle,
 Antworten nicht mehr
 Ängstlichen Rufen:
 Still ist alles, Nacht und leer.

Warum, lieber Vater,
 Lockst du heute die Menschen,
 Die mit schweren Füßen die Wiese versehren,
 Mit stumpfem Getier die Gräser vernichten,
 Mit harten Händen die Zweige berauben,
 Meine geliebteste Schwester trüben, die Quelle!
 Ihre verlangenden Blicke quälen mein Herz,
 Ihre wilden Lieder bedrängen mein Ohr,
 Fremd ihre Sprache, rauh ihre Sinne,
 Fremd sind sie mir wie den Bäumen und Blüten!

Fremd ist mir alles,
 Einsam bin ich



ARBEIT AM MYTHOS

VON Hans
Blumenberg

Die Grenzlinie zwischen Mythos und Logos ist imaginär und macht es nicht zur erledigten Sache, nach dem Logos des Mythos im Abarbeiten des Absolutismus der Wirklichkeit zu fragen. Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos. Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsgängig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel »Thema mit Variationen« in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist. Mythen sind daher nicht so etwas wie »heilige Texte«, an denen jedes Jota unberührbar ist.

Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit. Sonst und schwererwiegend: die Furcht. In ihr steckt sowohl Unwissenheit als auch, elementarer, Unvertrautheit. Bei der Unwissenheit kommt es nicht darauf an, dass vermeintlich besseres Wissen wie es die Späteren rückblickend haben zu können glaubten noch nicht zur Verfügung stand. Auch sehr gutes Wissen über Unsichtbares wie Strahlungen oder Atome oder Viren oder Gene macht der Furcht kein Ende. Archaisch ist die Furcht nicht so sehr vor dem, was noch unerkannt ist, sondern schon vor dem, was unbekannt ist. Als Unbekanntes ist es namenlos; als Namenloses kann es nicht beschworen oder angerufen oder magisch angegriffen werden. Entsetzen, für das es wenig Äquivalente in anderen Sprachen gibt, wird »namenlos« als höchste Stufe des Schreckens. Dann ist es die früheste und nicht unsolideste Form der Vertrautheit mit der Welt, Namen für das Unbestimmte zu finden. Erst dann und daraufhin lässt sich von ihm eine Geschichte erzählen.

An der Mythenvielfalt unseres und anderer Kulturkreise ist wiederholt versucht worden, Reduktionen auf einen Grundmythos vorzunehmen und diesen dann als Radikal der

Entfaltungen und Anreicherungen anzusetzen. Die Prozedur geht von der Annahme aus, die invarianten Kerne des Mythos müssten auch an dessen ursprünglichen Zustand heranführen. Was marginale Veränderungsfähigkeit ausmacht, wäre dann ein Umfeld später angelagerter Fremdkörper und Verschmelzungsreste. Aber der Radikalmythos muss nicht der Ausgangsmythos sein. Das wäre eine Zusatzannahme, die nur den lebhaft anziehen mag, der nicht in die Voraussetzung einwilligt, was uns interessiert, sei gar nicht der Urmythos. Vielmehr ist der kraft seiner Rezeptionen variierte und transformierte Mythos in seinen geschichtlich bezogenen und bezugskräftigen Gestaltungen schon deshalb der Thematisierung würdig, weil diese die geschichtlichen Lagen und Bedürfnisse mit hereinzieht, die vom Mythos affiziert und an ihm zu »arbeiten« disponiert waren. Wenn sich von einem Grundmythos soll sprechen lassen können, ohne diesen als den Urmythos auszugeben, muß seine Kondensation und Befestigung ein diachroner Prozeß sein: eine Art Bewährung dessen, was an einem Mythologen sowohl zu seiner Identifizierung als auch zur Inanspruchnahme seiner Bildleistung nicht mehr entbehrt werden konnte.

Die Auszeichnung eines Mythos als einer letzten und unüberbietbaren Reindarstellung seiner »Form« ist höchster Anreiz des Umgangs mit dem Mythischen, aber kein der Evidenz fähiger Zustand der Endgültigkeit. Anfang und Ende sind auch darin symmetrisch, daß sie sich erweisbarer Fassbarkeit entziehen. Der Mythos ist immer schon in Rezeption übergegangen, und er bleibt in ihr, mit welcher Gewaltigkeit auch immer seine Fesseln gesprengt, seine Endform festgestellt werden sollen. Wenn er nur in Gestalten seiner Rezeption uns vorliegt, gibt es kein Privileg bestimmter Fassungen als ursprünglicher oder endgültiger.

Die Unerschöpflichkeit der mythologischen Figur wird an ihrer Rezeption manifestiert, doch nicht in der Weise der bloßen Sichtbarmachung dessen, was als Präformation schon darin geruht haben mag.

Ausdehnung
der Seele

Der Körper ist die Ausdehnung bis an die äußersten Enden der Welt

Die Seele wird also berührt: Das heißt, sie wird berührt und beeindruckt von innen, das heißt von den Spuren der Ausdehnung der Welt. Die Seele exponiert sich dabei in der Modalität, sie vermählt sich mit der Welt. Wenn ich laufe, ist das eine laufende Seele, wenn ich esse, eine essen-ende Seele, wenn ein Dorn meine Haut ritzt, wird die Seele von der Kraft und der Form der Verletzung berührt. Und wenn ich sterbe, wird die Seele zum Tod selbst

Ausdehnung der Seele bis an die äußersten Enden der Welt und bis an die Grenze des Selbst. Das heißt, dass sie zugleich bewegt diese »eingedrückten Spuren« der Ausdehnung der Welt. Die Seele exponiert sich dabei in der Modalität der Extension eigenen Schwingung des Körpers: Wenn ich laufe, wenn ich schlafe, eine schlafende Seele. Wenn eine Klinge oder ein Dorn meine Seele exakt von der Tiefe berührt, wird sie geritzt. Und wenn ich sterbe,

Jean-Luc Nancy



DIE
GEBURT
DER
TRAGÖDIE

VON

Friedrich
Nietzsche

Hier gewahren wir nun zuerst die herrlichen olympischen Göttergestalten, die auf den Giebeln dieses Gebäudes stehen, und deren Taten, in weithin leuchtenden Reliefs dargestellt, seine Friese zieren. Wenn unter ihnen auch Apollo steht, als eine einzelne Gottheit neben anderen und ohne den Anspruch einer ersten Stellung, so dürfen wir uns dadurch nicht beirren lassen. Derselbe Trieb, der sich in Apollo versinnlichte, hat überhaupt jene ganze olympische Welt geboren, und in diesem Sinne darf uns Apollo als Vater derselben gelten. Welches war das ungeheure Bedürfnis, aus dem eine so leuchtende Gesellschaft olympischer Wesen entsprang?

An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen nebeneinander her, zumeist im offenen Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort »Kunst« nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen »Willens«, miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.

Um uns jene beiden Triebe näherzubringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist. Diese freudige Notwendigkeit der Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrückt worden; Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich, der wahrsagende Gott. Er, der seiner

Wurzel nach der »Scheinende«, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt. Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das symbolische die Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswert gemacht wird. Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muß »sonnenhaft«, gemäß seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmutig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm. Und so möchte von Apollo in einem exzentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt, Welt als Wille und Vorstellung »Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwadigen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principii individuationis.« Ja es wäre von Apollo zu sagen, dass in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des »Scheines« samt seiner Schönheit, zu uns spräche. An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure Grausen geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in

irgendeiner seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die, Analogie des Rausches gebracht wird. Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Scharen, singend und tanzend /von Ort zu Ort: in diesen Sankt-Johann- und Sankt-Veittänzern erkenne wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen. Es gibt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solche Erscheinungen wie von »Volkskrankheiten«, spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden; die Armen ahnen freilich, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre »Gesundheit« sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust.

Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch, wieder zusammen: auch die entfremdet, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig heuet die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandele das Beethovensche Jubellied der »Freude« in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungs-

kraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern. Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Not, Willkür oder »freche Mode« zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Tiere reden, und die Erde Milch und Honig gibt, so tönt auch aus ihm etwas Übernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches. Der edelste Ton, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch, und zu den Meißelschlägen des dionysischen Weltenkünstlers tönt der eleusinische Mysterienruf: Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?«

The
Waste Land

Das Zelt des Flusses ist
Greifen und sinken ins
Quert ungehört das braune Land.
Themse, süße, fließe leise, bis
Der Fluss führt keine leeren Fla
Tücher aus Seide, Pappkartons
Nichts zeugt von Sommernäch
Und ihre Freunde, die gammeln
Fort sind sie, unbekannt verzo

zerbrochen: die letzten Blattfinger
feuchte Ufer ein. Der Wind
Die Nymphen sind fort.
mein Lied beendet ist.
schen, Butterbrot-papiere,
oder Kippen mit sich,
ten. Die Nymphen sind fort.
den Erben Bankdirektoren,
gen. T.S. Eliot





WAS
BEDEUTET
DIR
GLEICH-
HEIT?

VON

Disha
A. Ravi

Jedes Mal, wenn es zu einer Klimakatastrophe wie einem Zyklon kommt, wird umgehend eine wirtschaftliche Bewertung der Verluste veröffentlicht: »Zyklon Yaas verursachte in Odisha, Indien, Schäden von schätzungsweise 610 Millionen Rupien (83,63 Millionen US-Dollar).« Diese Zahl soll den Menschen helfen, die Schwere der Schäden zu begreifen, die diese Katastrophe verursachte. Aber trotz der Geldwerte, die man ihnen zuordnet, werden die Stürme ignoriert, die Menschen alles geraubt haben. Diese Menschen mögen die Katastrophe überlebt haben, aber der Bruch, den sie in ihrem Leben verursacht, ist irreparabel.

Als die Menschheit anfang, nach dem Eigentum zu fragen, sollten diese Fragen uns eigentlich helfen, uns um unser Land zu kümmern, aber stattdessen schufen sie weitere Fragen. »Wem gehört das Land? Wem gehören die Bäume? Wem gehört dieser Felsen? Wem gehören die Mineralien unter diesem Felsen? Wem gehört das Meer? Und wem gehören die Fische und das Öl im Meer?« Wir haben das Land und alles, was es zu bieten hat, in Besitz genommen und durchwühlt, und als wir mit dem Land fertig waren, sind wir weitergezogen aufs Meer. Die Plünderung der Erde durch einige wenige hat uns alle an den Rand des Aussterbens gebracht. Die einzige Möglichkeit, das umzukehren, ist, dass wir aufhören, die Erde zu verwüsten, und uns unsere ausbeuterische Lebensweise abgewöhnen.

Wir brauchen einen Grundkurs, der uns lehrt, den Planeten zu respektieren. Wir müssen unseren Fokus vom Eigentum zur Verantwortung verschieben. Unsere Fragen sollten lauten: »Wer ist für dieses Land verantwortlich? Wer ist für diesen Baum verantwortlich? Wer ist für diesen Felsen verantwortlich? Wer ist für die Mineralien unter diesem Felsen verantwortlich? Wer ist für die Meere verantwortlich? Und wer ist für die Fische und das Öl im Meer verantwortlich?« Wenn wir Menschen erst einmal dafür zur Verantwortung ziehen, sich um unseren Planeten zu

kümmern, werden sie anfangen zu sehen, dass die Erde eine Erweiterung ihrer selbst ist und sie Teil des Ökosystems sind. Ein anderes Verhalten gegenüber der Erde und dem Klima zu erlernen, fangt damit an, uns unsere Nähe zur Klimakrise einzugestehen, in unseren Äußerungen widerzuspiegeln, dass sie nicht in der Zukunft liegt, sondern hier und jetzt passiert, und dringend zu handeln; unsere Verhaltensänderung erwächst aus dem Eingeständnis, dass wir die Erde sind und wir für uns und für einander kämpfen. Die Klimakrise zu bewältigen, erfordert von uns, dass wir unser Verhältnis zu unserem Planeten und zueinander ändern. Wir brauchen eine Politik der Liebe; wir brauchen Menschen, die sich füreinander entscheiden. Wir brauchen eine Welt, in der wir den Reis, den wir essen, die Bäume, die uns Sauerstoff liefern, die Meere, in denen wir schwimmen, und das Land, das uns unsere endlichen und flüchtigen Ressourcen liefert, nicht mit einem Preis versehen können.



KIPP- PUNKTE

VON **Johan
Bockström**

Es ist inzwischen wissenschaftlich gut belegt, dass eine neue geologische Epoche, das Anthropozän – die Epoche der Menschen – begonnen hat. Unsere globalisierte Welt stellt darin die größte Triebkraft für Veränderungen auf der Erde dar. Die Menge des bislang durch die Verbrennung fossiler Brennstoffe ausgestoßenen Kohlendioxids (entsprechend etwa 500 Milliarden Tonnen Kohlenstoff) und die von uns Menschen verursachte Umweltzerstörung reichen aus, um die Zukunft unseres Planeten in den nächsten 500.000 Jahren zu beeinflussen. Wir sitzen am Steuer und bestimmen die Zukunft unserer Heimat, des Planeten Erde. Vor etwa 70 Jahren lösten wir das Anthropozän aus, als unsere auf fossilen Brennstoffen basierende, industrialisierte Weltwirtschaft tatsächlich globale Ausmaße erreichte und die Kurven etlicher menschengemachter Einflussfaktoren nach langer Stabilität wie Hockeyschläger steil nach oben zu steigen begannen.

Die »große Beschleunigung« ist eine Tatsache. Sie zeigt sich in einem raschen Anstieg der Emission von Treibhausgasen, des Einsatzes von Düngemitteln, des Wasserverbrauchs und der Fangmengen in der Seefischerei, wie auch in der zunehmenden Schädigung der Biosphäre an Land, um nur einige wenige Bereiche zu nennen. Die Lage ist indessen weit aus dramatischer, als diese bereits schwindelerregenden Erkenntnisse vermuten lassen. Wir haben nicht nur vor Kurzem ein gänzlich neues geologisches Zeitalter herbeigeführt. Wir befinden uns vielmehr schon tief im Anthropozän und unser Planet zeigt erste Anzeichen, dass er weiteren menschlichen Missbrauch nicht zu ertragen vermag. Nur 70 Jahre nach dem Beginn des Anthropozäns sind wir zu der Erkenntnis gezwungen, dass die Widerstandskraft des Erdsystems an ihre Grenzen stößt und die Erde ihre biophysikalische Fähigkeit verliert, den Druck – die Belastung und die Verschmutzung, denen wir sie aussetzen – abzupuffern und zu dämpfen. Die wissenschaftliche Gemeinschaft hat heute zu klären, ob wir Gefahr laufen, das gesamte Erdsystem zu destabilisieren. Das heißt, biophysi-

kalische Systeme und Prozesse – wie Eisflächen, Wälder und die Wärmezirkulation in den Weltmeeren – über Kippunkte zu treiben. An diesen Punkten gehen Rückkopplungsschleifen von einer Funktionsweise von Abkühlung und Dämpfung zu einer Funktion von Erwärmung und Selbstverstärkung über. Das wiederum könnte dazu führen, dass der gesamte Planet sich irreversibel von dem stabilen interglazialen Zustand des Holozäns entfernt, von dem wir seit der Entstehung menschlicher Zivilisationen vor etwa 10.000 Jahren profitieren und auf den wir weiterhin vollständig angewiesen sind. Das heißt, wir haben eine existenziell bedeutsame Weggabelung erreicht. Wir befinden uns im Anthropozän und sehen zunehmend Anzeichen dafür, dass wir uns einigen irreversiblen Kippunkten nähern. Auch wenn es besorgniserregende Hinweise auf eine Destabilisierung des Erdsystems gibt, bleibt das Gesamtsystem doch weiterhin in einem interglazialen, dem Holozän entsprechenden Zustand. Das mag seltsam erscheinen, gibt aber zugleich auch Anlass zur Hoffnung. Das Holozän ist ein Zustand des Planeten (eine Zwischeneiszeit mit zwei Eiskappen in Arktis und Antarktis), das Anthropozän ist dagegen »nur« ein Entwicklungstrend - eine Bewegung weg vom Holozän, aber noch kein neuer Zustand.

Es besteht jedoch die Gefahr, dass die Hoffnung trügerisch ist. Mit 1,1 °C globaler Erwärmung (bis 2021) haben wir die wärmste globale Mitteltemperatur auf der Erde seit dem Ende der letzten Eiszeit bereits überschritten. Wir haben die Obergrenze des komfortablen interglazialen Zustands erreicht, in dem die Temperaturen niemals den »Korridor des Lebens« von plus oder minus 1 °C verließen. Unsere große Herausforderung besteht darin, die gegenwärtige Entwicklung zu stoppen und zu verhindern, dass aus dem Anthropozän eine neue, sich selbst verstärkende Warmzeit wird. Die einzige Möglichkeit für einen Erfolg dieser menschlichen Bemühungen liegt in dem Versuch, die Überschreitung jener Kippunkte innerhalb des Erdsystems zu vermeiden, die den Zustand

des Klimas und der lebenden Biosphäre regulieren. Dazu ist es wiederum erforderlich, dass wir die globalen Gemeingüter – alle für die Regulierung des Gesamtzustands der Erde bedeutsamen biophysikalischen Systeme – auf globaler Ebene innerhalb von Grenzen halten, die einen wissenschaftlich definierten sicheren Lebensraum auf der Erde gewährleisten. Unsere Wirtschaft, unsere Gesellschaft und unsere Zivilisation basieren auf zwei Annahmen hinsichtlich der natürlichen Welt: erstens, dass Veränderungen linear und jeweils nur in kleinen Schritten erfolgen (so dass Umkehr möglich ist und Reparaturen sich leicht durchführen lassen). Und zweitens, dass die Biosphäre in nahezu unbegrenztem Ausmaß in der Lage ist, menschliche Einflussnahme (unseren Müll) zu absorbieren und mit unserer Ressourcenentnahme (unserem Verbrauch) zurechtzukommen. Die Wissenschaft der Resilienz und der komplexen Systeme widerlegt beide Annahmen. Die biophysikalischen Systeme der Erde – von den Eisschilden bis zu den Wäldern – bestimmen letztlich, wie bewohnbar unser Planet ist. Sie tun das nicht nur, indem sie uns Menschen ganz direkte Dienste erweisen (in Gestalt von Nahrung und sauberem Wasser), sondern auch aufgrund einer eingebauten Resilienz – der Fähigkeit, Beschädigungen und Belastungen (zum Beispiel aufgrund der Emission von Treibhausgasen und der Entwaldung) zu absorbieren und die Temperatur der Erde in einem engen Bereich zu halten. Das geht jedoch nur bis zu einem gewissen Punkt. Jenseits dieser Schwelle kippt das System – ein Korallenriff: eine Permafrosttundra oder ein Wald in einer gemäßigten Zone – und wechselt unumkehrbar von einem Zustand zu einem qualitativ andersartigen

Kipppunkte werden erreicht, wenn eine kleine Veränderung – etwa ein geringfügiger Anstieg der globalen Temperaturen aufgrund der Verbrennung fossiler Brennstoffe – eine große, irreversible Veränderung auslöst – zum Beispiel, dass aus einem Regenwald eine trockene Savanne wird. Diese Veränderung wird durch sich selbst verstärkende »Rückkopp-

lungsschleifen« vorangetrieben – so kann die Veränderung auch dann noch weitergehen, wenn der ursprüngliche Druck (die globale Erwärmung) bereits nachgelassen hat. Das System bliebe weiterhin »gekippt«, auch wenn das Hintergrundklima wieder auf ein Niveau unterhalb der Schwelle zurückfiele. Das alles geschieht nicht unbedingt über Nacht. Es kann Jahrzehnte oder Jahrhunderte dauern, bis das System einen neuen stabilen Zustand findet. Entscheidend ist jedoch, dass die Überschreitung des Kipppunkts mit dem Umlegen eines Schalters vergleichbar ist, der eine neue biophysikalische Maschinerie in Gang setzt, in der destabilisierende Rückkopplungen das Steuer übernehmen und ein System nach und nach, aber unausweichlich in Richtung eines neuen Zustands drängen, mit gravierenden Auswirkungen auf die Umwelt und die Lebensbedingungen der Menschen. Die Tatsache, dass die Überschreitung von Kipppunkten nicht unbedingt abrupt erfolgt, gehört zu den großen Herausforderungen, vor denen wir stehen. Wenn wir heute oder innerhalb der nächsten Jahrzehnte Kipppunkte überschreiten, zeigen die vollen und nicht mehr zu stoppenden Auswirkungen sich möglicherweise erst nach Hunderten oder gar Tausenden Jahren. Ein Beispiel dafür ist der Anstieg des Meeresspiegels aufgrund des Abschmelzens von Inlandeis. Dieses Abschmelzen wird Jahrhunderte oder Jahrtausende anhalten und der Meeresspiegel wird auch danach noch Tausende Jahre auf hohem Niveau bleiben. Schon durch eine Erhöhung der Durchschnittstemperatur um 1,5 °C verdammen wir, wie der IPCC gezeigt hat, zukünftige Generationen zu einem um mindestens 2 Meter höheren Meeresspiegel, auch wenn dieses Niveau erst in 2000 Jahren erreicht werden dürfte. Daraus ergibt sich ein ganz neuer ethischer Zeithorizont. Denn wir bestimmen heute, ob wir unseren Kindern und Kindeskindern einen Planeten hinterlassen, der sich in der Zukunft weiterhin in Richtung immer weniger bewohnbarer Zustände bewegt. Das kann Hunderte oder Tausende Jahre dauern, aber der Prozess ist nicht mehr aufzuhalten.

THE WASTE LAND

BY
T. S. ELIOT

“NAM Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:
Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.”

NEW YORK
BONI AND LIVERIGHT

1922

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Thomas Guggeis
INSZENIERUNG, BÜHNENBILD,
KOSTÜME, LICHT Romeo Castellucci
CHOREOGRAPHIE Evelin Facchini
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Piersandra Di Matteo, Jana Beckmann
MITARBEIT REGIE Maxi Menja Lehmann
MITARBEIT BÜHNE Lisa Behensky, Alessio Valmori
MITARBEIT KOSTÜM Clara Rosina Straßer, Theresa Wilson
MITARBEIT LICHT Marco Giusti

65

PREMIERENBESETZUNG

PENEIOS René Pape
GAEA Anna Kissjudit
DAPHNE Vera-Lotte Boecker
LEUKIPPOS Magnus Dietrich*
APOLLO Pavel Černoch
VIER SCHÄFER Arttu Kataja, Florian Hoffmann,
Roman Trekel, Friedrich Hamel*
ZWEI MÄGDE Evelin Novak, Natalia Skrycka

* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten
Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN





























ER



ER







THE WASTE LAND

BY
T. S. ELIOT

"NAM Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:
Σίβυλλα τί θίδεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω."

NEW YORK
BONI AND LIVERIGHT
1922



IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIRIGENTIN Ronny Unganz

REDAKTION Jana Beckmann, Piersandra Di Matteo

TEXTNACHWEISE Das Interview mit Romeo Castellucci sowie die Handlung sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die deutsche Übersetzung des Interviews übernahm Benjamin Wäntig. Die Handlung übersetzte Brian Currid ins Englische. Die Texte wurden teilweise gekürzt.
Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. 7. Aufl.: Frankfurt am Main 2006.
Eliot, T.S.: The Waste Land. 1. Aufl.: Frankfurt am Main 2008.
Grotjahn, Rebecca: Daphne, In: Richard Strauss-Handbuch.
Hrsg. Werbeck, Walter: Kassel 2014. Nancy, Jean-Luc: Vom Schlaf: Zürich/Berlin 2013. Nancy, Jean-Luc: Ausdehnung der Seele, Texte zu Körper, Kunst und Tanz: Zürich/Berlin 2010. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. 9. Aufl.: Stuttgart 2014. A. Ravi, Disha: Was bedeutet dir Gleichheit und Johan Rockström: Kipppunkte und Rückkopplungsschleifen, In: Das Klima-Buch von Greta Thunberg. Frankfurt am Main 2022.

BILDNACHWEISE S. 2/3: bpk / Antikensammlung, SMB;
S. 10: Pesky Monke, iStock; S. 22: Annette Schindler, AdobeStock;
S. 37: Ruslan Gilmanshin, AdobeStock; S. 40: Annette Schindler, AdobeStock;
S. 46: Farnese Collection by Marie-Lan Nguyen, CC 2.5 Generic;
S. 52/53: privat; S. 55: Josef Hanus, Shutterstock; S. 58: Ekaterina Bykova, AdobeStock; S. 64: Umschlagseite von T.S. Eliot: The Waste Land: New York 1922
Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten werden um Nachricht gebeten.

Die Produktionsfotos von Monika Rittershaus entstanden bei der Orchesterhauptprobe am 14. Februar 2023

REDAKTIONSSCHLUSS 10. Februar 2023
GESTALTUNG Herburg Weiland, München



CHILDFUND
The
Foundation.

Musik für eine bessere Zukunft

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN