

Aussicht auf *das Schöne*

Wie eng Musik und Sprache zusammenhängen, zeigt sich nicht nur in der Gattung Lied, sondern vor allem in der Oper. In Einzelfällen bilden **Librettist und Komponist** ein ideales Duo, wie etwa bei Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal.

Von Christoph Vratz



Foto: Edith Barakovich/Archiv

Beispielhafte Partnerschaft: Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal (links) und Richard Strauss hat einige der wichtigsten Opern des 20. Jahrhunderts hervorgebracht.

„... bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn“, behauptet Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Aussage mit Sprengstoff. Denn über Jahrhunderte lässt sich eine lebhaft Diskussions zurückverfolgen, wie eng in der Oper Wort und Ton verzahnt sein dürfen, wenn nicht sogar müssen.

Es ließe sich nun differenzieren: Opern ohne Bezug zu einer bereits vorhandenen Dichtung, Opern nach Dramenvorlagen, Opern nach Novellen oder Romanen. Alternativ könnte man unterscheiden nach der Art des Zusammenspiels von Dichter und Komponist. Es gab Dichter, die Libretti wie am Fließband ablieferten, Metastasio etwa, dessen Textbücher teils von mehreren Komponisten, teils sogar gleichzeitig, vertont wurden. Auf der anderen Seite stehen Textbücher, deren Qualität so arg in Zweifel zu ziehen ist, dass ihre Urheber ohne eine geniale

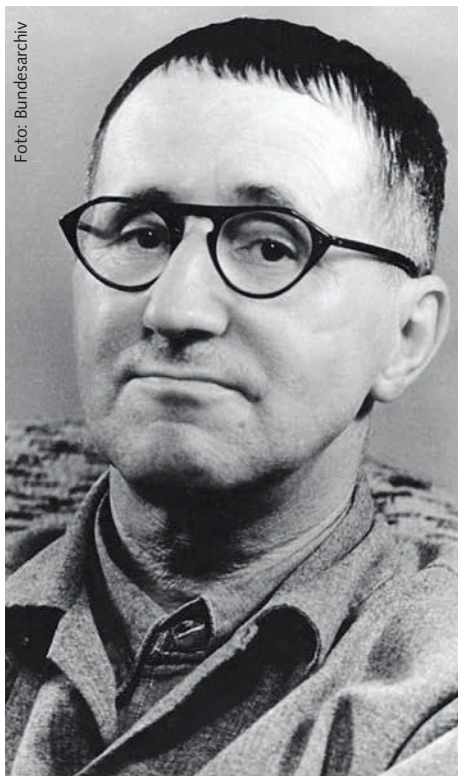


Foto: Nicola Perscheid/Archiv

Foto: Bundesarchiv



Foto: Bundesarchiv



„Die Dreigroschenoper“ und „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ sind Welterfolge des Duos Brecht/Weill (linkes Bild: Kurt Weill).

Vertonung längst in Vergessenheit geraten wären; hierzu zählen Webers „Freischütz“ und Verdis „Trovatore“.

Wieder eine eigene Kategorie bilden die Selbstversorger, also jene Komponisten, die ihre Textbücher selbst geschrieben haben. Albert Lortzing etwa war ein solcher All-in-one-Theatermann, der schauspielerte, sang, inszenierte, dichtete und komponierte. Man könnte auch auf Tschaikowski, Pfitzner oder Prokofjew verweisen. Die wohl berühmteste Personalunion bildet wohl Richard Wagner, der die Vorlagen zu seinen Opern allesamt selbst verfasst und in seiner Schrift „Oper und Drama“ die Grenzen und Schnittmengen auch theoretisch beleuchtet hat.

Bleibt schließlich jene Art von Zusammenarbeit, bei der Dichter und

Komponist in außergewöhnlich enger Verzahnung zusammengearbeitet haben und jeder für sich eine Koryphäe auf seinem Gebiet darstellt – „Traum-Duos“, wie im Fall von Lorenzo Da Ponte und Mozart oder, im 20. Jahrhundert, von Kurt Weill und Bertolt Brecht. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheint der Berufsstand des Librettisten ernsthaft gefährdet. Das Erbe eines Metastasio, Francesco Maria Piave oder Eugène Scribe verliert immer mehr an Bedeutung, auch weil gleichzeitig die sogenannte Literaturoper an Einfluss gewinnt. „Wozzeck“ oder „Pelléas und Mélisande“ seien als Beispiele genannt.

„Das Zusammenkriegen fließender Übergänge, das Heraus-kriegen der Figuren bei einer nirgends stocken bleibenden Handlung, dies alles ist

kein Kinderspiel, und sowohl Scribe als Daponte arbeiteten vielleicht innerhalb einer simpleren Konvention“, schreibt Hugo von Hofmannsthal während der Arbeit am „Rosenkavalier“ in einem Brief an Richard Strauss.

Diese beiden bilden ein musik-literarisches Pas de deux, das in der Musikgeschichte einzigartig ist. Im Jahr 1899 lernen sie sich in Berlin bei einer Abendgesellschaft kennen: der Wiener Dichter Hugo von Hofmannsthal und der damals 35-jährige Dirigent und Komponist Richard Strauss. Vier Jahre wird es dauern, bis man bei „Elektra“ künstlerisch zusammenkommt. Es ist der Beginn einer kongenialen und nicht nur für das 20. Jahrhundert beispielhaften Partnerschaft, die bis zu Hofmannsthals frühem Tod, im Juli 1929, andauert und posthum mit der 1933 uraufgeführten „Arabella“ letzte Früchte trägt. Dazwischen liegen Welterfolge wie „Der Rosenkavalier“, „Ariadne auf Naxos“ oder die schwierig zu inszenierende „Frau ohne Schatten“. Der Briefwechsel zwischen Strauss und Hofmannsthal bildet auch heute noch ein Zeugnis, das genaue Einblicke in die jeweiligen – nicht zuletzt ästhetischen – Vorstellungen beider Künstler liefert.

Die Suche nach einer Operndramaturgie jenseits bis dahin üblicher Konventionen setzt sich mit Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr durch – und sie ist charakteristisch für die Zusammenarbeit zwischen dem literarisch interessierten, theatererfahrenen Komponisten Strauss und dem ebenfalls theatererfahrenen, musikalisch gebildeten Schriftsteller Hofmannsthal. Eine Allianz, die sich weniger durch ständige Übereinstimmung im Geiste oder gegenseitige Schmeichelei auszeichnet – „Warum werden Sie immer gleich so böse, wenn wir uns mal nicht gleich verstehen!“, moniert Strauss im April 1916 –, sondern durch eine knapp drei

Jahrzehnte intensiv geführte und sich gegenseitig befruchtende Diskussion. Auf diesem Hintergrund lesen sich Hofmannsthals Zeilen über „Ariadne auf Naxos“ geradezu doppeldeutig. Schließlich könnten sie auch auf das Arbeitsverhältnis mit Strauss gemünzt sein: „Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selbst hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft.“

Nachdem der Plan zu einem gemeinsamen Ballett-Projekt gescheitert ist, dauert es mehr als fünf Jahre, bis die beiden Künstler zueinanderfinden. Strauss kennt inzwischen Hofmannsthals Theaterfassung der „Elektra“ und bittet den Dichter dringend, „mir in allem Komponierbaren von Ihrer Hand das Vorrecht zu lassen. Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind füreinander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn sie mir treu bleiben.“

Was bindet diese beiden so verschiedenen Menschen künstlerisch aneinander? Da ist auf der einen Seite Hofmannsthal, der Sprach-Skeptiker. Obwohl oder gerade weil er als Dichter stets auf einen filigranen Umgang mit dem Wort angewiesen ist, misstraut er den Möglichkeiten der Sprache. In „Poesie und Leben“ schreibt er: „Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.“

In der Oper allerdings erkennt Hofmannsthal die Möglichkeit, diese Schranken zu überwinden. Das kann Strauss nur recht sein. Er hat nun ei-

nen Partner gefunden, mit dem er auf Augenhöhe arbeiten kann und der die Dominanz der Musik in Opern nicht anzweifelt. Außerdem findet er in Hofmannsthals Texten genau jene Inspirationsquelle, die er für seine musikalischen Ideen braucht – was Strauss so wohl nie zugegeben hätte.

Ausgerechnet mit dem nächsten Projekt, das letztlich zum Welterfolg wird, wagt sich Hofmannsthal zum ersten Mal auf das Gebiet der Komödie. Allerdings lässt er sich dabei von Harry Graf Kessler helfen, der einmal behauptet hat, die Hälfte des „Rosenkavalier“ ginge auf ihn zurück: „Ich widme diese Komödie dem Grafen von Kessler, dessen Mitarbeit sie so viel verdankt“, schreibt Hofmannsthal untertreibend. Über das Wort „Mitarbeit“ ist Kessler so empört, dass ihre Freundschaft auseinandergeht.

Während Strauss zum Heftigen, Sensationellen, Extrovertierten ten-

Während Strauss zum Heftigen tendiert, bevorzugt Hofmanns- thal dezentere Formen

diert, bevorzugt Hofmannsthal dezentere Formen der Allegorie und des Symbolismus. „Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Vieles ist den Gleichzeitig-Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten. Fäden laufen hin und wider, verwandte Elemente laufen zusammen.“ Diese Zeilen aus einem Nachwort Hofmannsthals zum „Rosenkavalier“ bleiben ungedruckt – über die Gründe mag man streiten.

Nach der „Frau ohne Schatten“ und „Die Ägyptische Helena“ wagen sie sich Ende der 1920er-Jahre an das nächste gemeinsame Projekt – ihr letztes: „Arabella“. Wieder zeigen die

Briefe, wie hart Dichter und Komponist um die bestmögliche Form ringen. Jedes Detail wird ausführlich, mitunter recht heftig, erörtert. Man geht respektvoll miteinander um, meidet aber Vertrautheit. So bleiben beide bis zuletzt beim „Sie“. Strauss und Hofmannsthal eint der Wunsch, mit jedem neuen Projekt etwas ästhetisch Neues entstehen zu lassen. Zwei Revolutionäre also? Nein.

Zwar gelten beide Künstler im Kaiserreich als Protagonisten der Moderne, doch weigern sie sich, Trends hinterherzulaufen. Ebenso wenig sind sie an einem Modernismus im Sinne Schönbergs interessiert. Sie lockt die „Aussicht auf das Schöne, welches durch die Verbindung unserer Künste zu entstehen vermag“, die „Freude eines schönen harmonischen Schauens und Hörens.“ Darin ergänzen sich Dichter und Komponist auf ebenso kongeniale Weise wie in ihrem Gespräch für das jeweils Machbare. So sind ihre Opern voll von Gebärden und Gesten mit symbolischer Bedeutung. Mitunter sind es die Momente des Schweigens, in denen die Musik die Handlung fortspinnt.

Was diese ungewöhnliche Alliance beflügelt oder letztlich erst möglich gemacht hat, hat Strauss mit folgenden Worten zusammengefasst: „Hofmannsthal war der einzige Dichter, der neben seiner poetischen Kraft und seiner Bühnenbegabung das Einfühlungsvermögen besaß, einem Komponisten Bühnenstoffe in einer der Vertonung zugänglichen Form darzubieten – kurz, ein ‚Libretto‘ zu schreiben, das gleichzeitig bühnenwirksam, höheren Ansprüchen genügend und komponierbar war.“ ■