

Arabella

Richard Strauss



DEUTSCHE OPER BERLIN

Arabella

Richard Strauss [1864–1949]

Lyrische Komödie in drei Aufzügen
Dichtung von Hugo von Hofmannsthal

Uraufführung am 1. Juli 1933 in Dresden
Premiere am 18. März 2023 an der Deutschen Oper Berlin

Handlung

1. Akt

Wien um 1860. Der verarmte Graf Waldner und seine Frau Adelaide haben sich in einem luxuriösen Hotel einquartiert, um ihre Tochter Arabella reich zu verheiraten.

Eine Kartenaufschlägerin, von der sich Adelaide Auskunft über das Gelingen des Planes erhofft, deckt die große Lüge der Familie auf: Zdenka, die zweite Tochter der Waldners, wird der Gesellschaft unter dem Namen „Zdenko“ als Arabellas Bruder präsentiert.

Die Verkleidung Zdenkas in Männerkleidung soll der Familie Geld sparen, da dadurch nur Arabella mit prunkvollen Kleidern ausgestattet werden muss, lässt Zdenka aber auch an ihrer eigenen Identität zweifeln: „ich will nie eine Frau werden, so wie du eine bist“.

Unter den vielen Bewerbern, die um Arabellas Hand anhalten, ist auch der Offizier Matteo, den eine spezielle Beziehung mit „Zdenko“ verbindet. Hinter der Freundschaft der beiden verbirgt sich eine heimliche Zuneigung Zdenkas für Matteo.

Während Zdenka mit ihrem Schicksal hadert, sehnt sich Arabella nach einem fremden Mann, den sie auf der Straße gesehen hat. Es ist Mandryka, der Neffe eines alten Militärkameraden Graf Waldners. Ihn hat ein Foto Arabellas, das Waldner an seinen Onkel geschickt hat, nach Wien gelockt. Graf Waldner ist hoch erfreut über den freigiebigen Bewerber und will ihn mit seiner Tochter verknüpfeln.

2. Akt

Ein Ball. Arabella und Mandryka begegnen sich unter den Augen der Familie zum ersten Mal. Im Laufe einer langen Nacht lernen sie sich von unterschiedlichen Seiten kennen.

Während Arabella, von der libertinen Fiaker-Milli zur Ballkönigin ausgerufen, sich mehr und mehr von ihrer Rolle als untertänige Frau emanzipiert, entpuppt sich der vermeintliche Traumprinz Mandryka als unsicherer Choleriker.

Als er belauscht, wie Zdenka Matteo einen Zimmerschlüssel zusteckt, um ihn – unter dem Vorwand dort Arabella zu treffen – in ihr Hotelzimmer zu locken, tobt er vor Eifersucht und wird gegen die Fiaker-Milli übergriffig.

3. Akt

„Zdenko“ und Matteo verbringen eine gemeinsame Liebesnacht. Als Matteo anschließend auf Arabella trifft, eskaliert die Situation. Matteo behauptet vor sich und der Welt: Es könne nur Arabella gewesen sein, mit der er im dunklen Zimmer war. Waldner und Mandryka fordern Genugtuung.

Erst das Einschreiten Zdenkas verhindert Schlimmeres. Vor aller Augen bekennt sie sich zu ihrer wahren Identität. Und auch Matteo gesteht sich öffentlich ein: „und doch ist mir, als hätt' ich es gehnt von Anfang an, o süßer kleiner Zdenko!“

Das Verhältnis zwischen Arabella und Mandryka dagegen muss, nach allem was geschehen ist, noch einmal neu verhandelt werden.



ARABELLA

als Reise in Vergangenheit und Zukunft

Bettina Bartz

4 5

Richard Strauss hatte jahrelang immer wieder versucht, von dem Dichter Hugo von Hofmannsthal ein Libretto mit Humor zu bekommen.

Am 25. Mai 1916 schrieb er an Hofmannsthal:

„Bezüglich einer neuen Oper schweben mir folgende zwei Sachen vor: entweder eine ganz moderne, absolut realistische Charakter- und Nervenkomödie... oder so ein hübsches Liebes- und Intrigenstück.“

Hofmannsthal lehnte das Ansinnen zunächst ab und antwortete am 30. Mai:

„Ich habe herzlich lachen müssen über Ihren Brief. Das sind ja für mein Gefühl wahrhaft scheußliche Dinge, die Sie mir da proponieren, und könnten einen für lebenslang abschrecken, Librettist zu werden, das heißt nicht irgendeinen, sondern gerade mich. Aber wissen Sie, wir wollen uns darüber nicht den Kopf zerbrechen, das, was Ihnen vorschwebt, werde ich – mit bestem Willen nie machen können.“

Aber Strauss beharrte auf seinem Wunsch. Am 5. Juni konterte er:

„Lachen Sie nur: ich weiß doch zu genau, was ich will.“ Er zeigte sich überzeugt, *„dass ich ein großes Talent zur Operette habe – und da meine tragische Seite ziemlich ausgepumpt ist und mir nach diesem Kriege Tragik auf dem Theater vorläufig ziemlich blöde und kindlich vorkommt, und dieses unbezwingliche Talent (ich bin doch schließlich jetzt der einzige Komponist, der wirklich Humor und Witz und ein ausgesprochen parodistisches Talent hat) betätigen möchte.“*

Man muss Strauss Recht geben, dass ihm das Parodieren im Blut lag, seine Musik besteht hauptsächlich aus Zitaten, Nachahmungen, Persiflagen und Travestien fremder und eigener Werke, worin er sich aber irrt, ist der humoristische Aspekt. Kein Zuschauer bricht während der Vorstellung in Lachen aus, wenn im ersten Akt von ARABELLA bei dem Stichwort „Rosen“ im Orchester der ROSENKAVALIER zitiert wird, oder wenn im dritten Akt das letzte Gespräch zwischen Arabella und Mandryka mit einer Melodie eingeleitet wird, die stark an Beethovens „Das Lebewohl“ genannten ersten Satz der Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur op. 81a erinnert. Das sind eher kleine Insiderscherze. Seinen internationalen Erfolg verdankt Strauss anderen Qualitäten. Dem älteren Strauss muss das gedämmert haben,

denn nach der ARABELLA-Komposition, am 22. Januar 1934, schrieb er an Stefan Zweig:

„Am besten liegen mir süddeutschem Bourgeois ‚Gemütskisten‘: aber solche Treffer wie das Arbelladuett und das Rosenkavaliertertzelt gelingen nicht immer. Muss man 70 Jahre alt werden, um zu erkennen, dass man eigentlich zum Kitsch die meiste Begabung hat?“

Der jüngere Strauss hingegen fühlte sich noch „geradezu berufen zum Offenbach des 20. Jahrhunderts“ und verlangte von Hofmannsthal:

„... Sie werden und müssen mein Dichter sein. Offenbachs HELENA und ORPHEUS haben die Lächerlichkeiten der ‚grand opéra‘ ad absurdum geführt. Das, was ich mit meinen aus der Luft gegriffenen Anrempelungen, die Sie so sehr übelnehmen, meine, wäre eine politisch-satirische Parodie schärfsten Stiles. Warum sollen Sie das nicht können? Sie schreiben überhaupt zu wenig; Spannen Sie doch ihren Pegasus mal feste an. Das Luder wird dann schon laufen. Vom ROSENKAVALIER weg geht unser Weg; sein Erfolg beweist es, und ich habe für diese Art (Sentimentalität und Parodie sind die Empfindungen, auf die mein Talent am stärksten und fruchtbarsten reagiert) nun mal die meiste Schneid.“

Im Brief vom 28. Juli 1916 hakt Strauss noch einmal nach:

„Ich bin ganz Ihrer Meinung, daß das Vorspiel zu ARIADNE der neue eigene Weg ist, der gegangen werden muß, und meine eigene Neigung geht nach einem realistischen Lustspiel mit wirklich interessanten Menschen, sei es mehr lyrischen Inhaltes ... sei es burlesken, parodistischen Inhaltes nach der Seite der Offenbachschen Parodie zu.“

Verbindung von Boulevardstück und Musik

Auch im Brief vom 8. September 1923 glaubt Strauss, *„in diesem Stimmungsgebiet noch nicht mein letztes gesagt“* zu haben, doch musste er noch Jahre auf ein geeignetes Libretto warten. Endlich verheißt Hofmannsthal am 13. November 1927 ein Szenarium, *„das an Lustigkeit dem der FLEDERMAUS nichts nachgibt“*, gefunden zu haben zu einer *„dreiaktigen Spieloper, ja fast Operette“*. Er verrät, dass er dafür Ideen aus einem geplanten Konversationsstück nach der Posse *Der Fiaker als Marquis* von Adolf Bäuerle und einem *„anderen unaufgeführten Lustspiel verbinden“* möchte. Mit letzterem meinte er seine schon 1910 erschienene Erzählung *Lucidor*, die ja schon den Untertitel *Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie* trug.

Die weiteren Briefe zeigen, wie viele Gedanken sich Hofmannsthal über die Verbindung von Boulevardstück und Musik machte. Am 22. Dezember 1927 ließ er sich lange über die Verwendung kroatischer Volksweisen für die Figur des Mandryka aus und über die Tanzmusik auf dem Fiakerball des zweiten Aktes:

„Auf einem Ball bei Hof könnte man sehr gut einen Czardas oder Kolo oder eine Mazurka motivieren, aber am Fiakerball um Gottes willen nicht, das wäre Faust aufs Auge... Die Lustspielhandlung, die sehr gedrängt und lebendig ist, geht vorne vor sich, hinten steigt man mitunter in den Ballsaal, und ich habe mir den Ball eher unsichtbar gedacht, nur daß freilich die Figuren hier und da sich in den Ball mischen und davon wieder zurückkommen... Tatsächlich getanzt hätte

man um 1860 Walzer, vor allem Walzer, dann Schnellpolka und am Schluß einen frechen Cancan. Aber das geht uns gar nichts an und die Handlung wird jedenfalls nicht auf ein solches Offenbachsches Finale hinausgeführt. Das liegt mir gar nicht, und ich weiß auch nicht, ob Ihnen der Cancan sehr liegt.“

Die Angst, dass die Musik die Konversation seiner Figuren überdecken und unverständlich machen würde, war durchaus berechtigt. Aber auch wenn die Zeit der Parlando-Rezitative vorbei war und der volle Orchestersound die Leute begeisterte, zeigte der Komponist viel Respekt für die Arbeit seines Textdichters. Strauss war sogar an singenden Schauspielern interessiert und an für Verständlichkeit sorgenden Dirigenten, wie er in *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern 1942* erklärte:

„Mein Gesangstil hat das Tempo des rezitierten Dramas und kommt oft mit der Figuration und Polyphonie des Orchesters in Konflikt, und nur hervorragende Dirigenten, die selbst etwas von Gesang verstehen, können hier den dynamischen und motorischen Ausgleich zwischen Schauspieler und Taktstock schaffen.“

Reise in die Vergangenheit

Was den beiden mit ARABELLA dann 1929 gelang, ist zwar nicht oft direkt lustig, aber stellenweise bissig, ironisch und gesellschaftskritisch, wenn auch schwer mit der FLEDERMAUS und Offenbach vergleichbar. Diese letzte Zusammenarbeit wurde durch Hofmannsthals Tod jäh unterbrochen. Der Dichter erlag zwei Tage nach dem Selbstmord seines Sohnes am 13. Juli 1929 einem Schlaganfall. Der Komponist hatte Hofmannsthal am 14. Juli 1929 noch ein Telegramm geschickt, das von diesem nicht mehr geöffnet wurde: „*Erster Akt ausgezeichnet. Herzlichen Dank und Glückwünsche. Treu ergeben Dr. Richard Strauss.*“ Vermutlich aus Pietät änderte Strauss dann nichts mehr am Textentwurf des zweiten und dritten Aktes und komponierte alles so, wie Hofmannsthal es hinterlassen hatte. Strauss Musik bewahrt dabei eine gewisse Distanz, sie umgibt die Figuren nicht immer nur mit figur-schmeichelnder Mondscheinatmosphäre, sondern wirft auch unbarmherzig sezierende Schlaglichter.

Dadurch bekommt die Musik des späten Strauss in all ihrer scheinbaren Albernheit eine große Qualität. Sie geht parodistisch und selbstironisch mit Opernklichés um. Stellenweise hat diese Musik sogar Stummfilmqualität und „untermalt“ alle Gags. Durchaus kapitalismuskritisch kommentiert sie den neureichen Provinzler, der seine Briefftasche zücken und seinen zukünftigen Schwiegervater auf simpelste Art bestechen kann: „Teschek, bedien' dich“. Hier nutzt Richard Strauss seine Theatererfahrung und komponiert die Pointe überdeutlich brutal und lässt sie leitmotivisch wiederkehren. Teschek (geschrieben tessék) ist ungarisch und bedeutet: bitteschön, eine Operettenvokabel wie „Kukuruz“, „Gulasch“ und „Csárdás“, die das österreich-ungarische Reich symbolisieren und das Stück in eine Tradition stellen mit Kalman und Lehár. Also eigentlich ist ARABELLA eine Operette, wie Strauss es sich gewünscht hatte. Nur dass Strauss, Richard nicht so schmissige Walzer geschrieben hat wie die andern Sträuße. Aber dass der Bariton redet wie ein Operettenonkel ist nur eines von vielen Details, die dieses Stück interessant machen. Es ist vor allem „selbstreferenziell“, d.h. es betont ständig seine eigene Kunstform, betont ist vielleicht sogar zu wenig gesagt, man kann schon sagen: übertreibt oder sogar parodiert. Strauss lässt Figuren als Typus in ihrer Bühnentradition agieren, à la „Schaut's her, i bin die Fiaker-Milli,

i prostituiert mich durch Koloraturen, tirili“ und der Verkauf der Braut braucht kein Duett mehr, sondern es genügt ein Schlagwort als Leitmotiv: „Teschek, bedien' dich!“. Immerzu geht es um Geld, niemand verschleierte das, denn die bürgerliche Familie ist ja eine Interessengemeinschaft, ein Geschäftsmodell. Hofmannsthal und Strauss waren privat ziemlich geschäftstüchtig, kannten sich nicht nur mit der Kunst, sondern auch mit Tantiemenabrechnungen aus, doch kapitalistische Profitsucht war immer Zielscheibe ihrer Kritik. Das knisternde Geldscheine offerierende „Teschek, bedien' dich“-Thema hat Strauss zum einprägsamsten Motiv gemacht, es bleibt noch stärker im Gedächtnis haften als der Ohrwurm „Aber der Richtige, wenn's einen gibt für mich ...“

Umso deutlicher wird dann die Ausnahme: wenn Arabella am Ende die Zügel in die Hand nimmt und den Männern die Meinung geigt, hört man kaum mehr Parodie oder ironische Orchesterkommentare. Diese Frauenfigur ist zwar romantisch naiv wie eine Heroine aus „Stolz und Vorurteil“ oder „Emma“, aber sie ist als handelnde Figur authentisch und klar. Und das Beste: Sie braucht keinen Mr. Darcy oder sonst wen, um ihrer kleinen Schwester und sich die Selbstachtung zu bewahren.

Erst durch ihre Selbstemancipation am Ende versteht man, warum die Oper ARABELLA heißt, wo doch die kleine Schwester Zdenka resp. der kleine Bruder Zdenko eigentlich die interessantere Doppelrolle ist.

Faszinierender Geschlechtertausch

Die briefschreibende Zdenka, in Verkleidung als Zdenko, als junger Mann, der für den Bräutigam seiner Schwester schwärmt, ist eine Konstellation, mit der sich Hofmannsthal wohl am meisten identifizieren konnte. Hier ist auch die Intrige am stärksten, das Spiel mit echten Gefühlen in irreführender Verkleidung. Ob Hofmannsthal sich selbst manchmal gewünscht haben könnte, als Frau unter Menschen gehen zu können, ist natürlich Spekulation, aber vertraut war ihm sicher die Außenseiterrolle in einer patriarchalisch-restriktiven Gesellschaft und nicht nur ihm, sondern auch vielen Menschen im Publikum. In Österreich wurde Homosexualität erst 1971 legalisiert, zu Hofmannsthal's Zeiten standen noch 5 Jahre Zuchthaus auf „Unzucht wider die Natur“, kein Wunder, dass das Verstecken und Verschleiern so große Bedeutung für den Dichter hatte.

Ist es nun schade, dass Zdenka nicht ins Wasser geht und die Tragödie durch eine bürgerliche Heirat ersetzt wird? Im Gegenteil, denn durch den drastischen Twist am Ende wird das Stück, das sich scheinbar so viel Mühe gab, die alte Zeit von 1860 wieder aufleben zu lassen, dann doch modern. Eigentlich verhalten sich alle Figuren total vorhersehbar und ganz im Rahmen ihrer Rollenklischees, aber als dann die Katastrophe eintritt, nimmt der Autor seine Schachfiguren vom Brett und sagt: Ich stelle euch nochmal neu auf. Ich mache einfach Arabella zum Sprachrohr einer höheren Vernunft und alles wird gut.

Ablehnung toxischer Männlichkeit

ARABELLA wird dadurch zu einer politischen Oper, dass sie dem Muster von der männlichen Allmacht am Ende nicht mehr folgt. Es ist nicht sicher, ob sich Strauss

dieser Tatsache überhaupt bewusst war. Er selbst betonte ja gern, er wäre „unpolitisch“.

Uri Ganani, der mit „Konvention und Emanzipation 2018“ ein Buch über „Weibliche Stimmen in der Opernwelt von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal“ veröffentlichte, ist der Meinung, dass Richard Strauss und Hofmannsthal nach SALOME und ELEKTRA nicht nur die musikalische Avantgarde aufgaben, indem sie sich von Schönbergs Kreis fernhielten, „sondern auch ein weiteres traditionelles Merkmal, das die romantischen Opern des 19. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte: den performativen Tod der Opernheldin.“

Damit weist er auf ein Muster europäischer Kultur- und Kunstgeschichte hin, das nicht zuletzt Catherine Clément in ihrem 1994 in deutscher Übersetzung erschienen Buch „Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft“ beschreibt. Clément schlägt vor, die Oper als systematisches ‚Liquidierungsprojekt‘ weiblicher Charaktere zu sehen: Der erhabene Gesang der Heldinnen verschleierte im Grunde nur die Tötungspraktiken.

Über ein ähnliches Phänomen in der Malerei schrieb Elisabeth Bronfen das Buch: „Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik“ und zitiert darin den amerikanischen Lyriker Poe: „*Der Tod einer schönen Frau*“ proklamierte Edgar Allan Poe 1846, „*ist ohne jeden Zweifel das poetischste Thema auf der Erde.*“

Das Verfahren ist ein patriarchalisches Grundmuster und klassisch in der Kunst. Nachdem General Agamemnon seine Tochter Iphigenie auf dem Scheiterhaufen opferte, um den Trojanischen Krieg anfangen zu können und Shakespeares Ophelia wegen Hamlet ins Wasser ging, war auch auf der Opernbühne das Frauentöten – speziell natürlich das Opfer von Sopran singenden Jungfrauen – zum Standard und zur weidlich ausgekosteten Tradition geworden.

Aber nach dem Ersten Weltkrieg änderte sich die Lage. Frauen hatten nicht nur angefangen, die Hosen ihrer im Krieg gefallenen Männer zu tragen und notgedrungen Männerarbeit zu übernehmen, sie waren auch unübersehbar in kulturelle Gebiete vorgedrungen, die lange Zeit Männerdomäne gewesen waren. Plötzlich waren sie nicht mehr nur Objekte, die verkauft, geraubt oder ermordet wurden, plötzlich gab es ein Publikum, das sich für die psychische Befindlichkeit von Frauen interessierte. Freud hatte mit der Erfindung der Psychoanalyse dieser neuen Wahrnehmung eine wissenschaftliche Betrachtungsweise zu geben versucht. Anekdotisch interessant vielleicht in diesem Zusammenhang auch, dass die Sängerin Lotte Lehmann 1964 in ihrer Autobiografie beschrieb, wie sie nach dem Tod ihrer Mutter das Auftreten als Arabella als therapeutische Hilfe zu Trauerbewältigung erleben konnte, sie schrieb: „*Es war eine Erfahrung, die ich niemals vergessen werde. Keine Macht ist stärker als die der Musik. Für zwei geschlagene Stunden ermöglichte sie mir, meine tiefe persönliche Trauer zu vergessen, Arabella zu sein und nicht mein eigenes, von Schmerz gebrochenes und trauerndes Ich.*“

Eine veränderte Publikumsstruktur (mehr Frauen im zahlenden Publikum) nach dem Ersten Weltkrieg bewirkte eine veränderte Darstellung von Frauenschicksalen. Ein ähnliches Phänomen hatte ja die deutschsprachige Literatur erlebt, die sich enorm verändert hatte, seit Ende des 18. Jahrhunderts die Zahl der des Lesens kundigen Frauen stieg. Ein Bestseller-Autor wie Jean Paul, aber auch viele Schriftstellerinnen wie Helmina von Chézy oder Bettina von Armin verdankten ihre Karriere einzig und allein der weiblichen Leserschaft, sei es als Buchkäuferinnen oder als Abonnentinnen von Zeitschriften.

Mit dem Aufkommen einer Bürgerschicht, die sich Theaterkarten leisten konnte, entstand auch ein bürgerliches Opernrepertoire. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren noch langatmige Ballette, bei denen sich männliche

Opernbesucher durchs Opernglas die Beine der Tänzerinnen beguckten, die Kassenschlager. Später waren herzerreißende Familiendramen auf dem Vormarsch.

Aber nicht nur auf der Bühne bekamen die Frauen einen anderen Stellenwert. Sie wurden von Strauss und Hofmannsthal jetzt auch als wichtiges „Zielpublikum“ wahrgenommen. Misogyne Sprüche wie in der ZAUBERFLÖTE von Mozart und Schikaneder („Ein Weib tut wenig, plaudert viel“ oder „Bewahret euch vor Weibertücken... Manch weiser Mann ließ sich berücken“ oder „Ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten“) waren nicht mehr up to date. Die Goldenen Zwanziger hatten ein neues Lebensgefühl ermöglicht und ARABELLA reflektiert das. Seltsamerweise war die Oper auch von den Nazis sehr geschätzt, Hitler war bei der Premiere anwesend und ARABELLA blieb bis 1945 die meistgespielte zeitgenössische Oper der braunen Ära. Weil die deutschen Nationalsozialisten die Premiere 1933 zum demonstrativen Kulturspektakel machten, geriet der Bezug auf die Zwanziger aus dem Blickfeld und die Oper wurde damit für lange Zeit in Misskredit gebracht. Aber das muss nicht bedeuten, dass sie reaktionär war und für immer unaufführbar, denn auch Beethovens Befreiungsoper FIDELIO war bei den Faschisten sehr beliebt.

Aufbruch in die Utopie

Heutzutage kann das Theater einen Rahmen schaffen, in dem die Botschaften alter Stücke analysiert und kommentiert werden können. Es lohnt sich, zu versuchen, unter Zugabe von ein paar Tropfen szenischen Humors neue interessante Versionen alter Stücke auf die Bühne zu bringen.

Für so eine Version spricht ein Zitat des jungen Poeten Hugo von Hofmannsthal, geschrieben 1892:

*„Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden ...“*

Zollen wir den Werkschöpfern die verdiente Hochachtung, denn sie haben sich gegen eine zu ihrer Zeit noch selten hinterfragte Tradition gestellt, die Heldin aus ihrer Opferrolle entlassen und weibliche Stärke postuliert. Und das, obwohl sie privat wenig Grund hatten, die Partei der Frauen zu ergreifen, und es ein langer Weg dahin gewesen sein muss. Nicht nur, dass in SALOME noch der ordnungsgemäße Tod der Titelheldin am Schluss steht, auch in ELEKTRA hat Hofmannsthal seine Titelheldin sterben lassen, obwohl das nicht der antiken Überlieferung entspricht. Und besonders deutlich lässt sich an dem zwischen 1911 und 1919 entstandenen Werk FRAU OHNE SCHATTEN ablesen, wie sehr die Autoren unter der gesellschaftlichen Norm der heterosexuellen Ehe gelitten haben und wie groß ihr Bedürfnis nach sich unterordnenden Ehefrauen noch gewesen sein musste. Umso größer wird ihr operngeschichtliches Verdienst, wenn sie 15 Jahre später

nicht mehr den Frauen die Schuld und die Opferrolle der spätrömantischen Oper zuschreiben, sondern sich an den starken Frauen der italienischen Opera buffa orientieren. Dort kommt es nicht selten vor, dass Frauen ihr Schicksal in die Hand nehmen, auch dass sie sich mit anderen Frauen verbünden und gemeinsam den Männern die Stirn bieten – bekanntestes Beispiel sind Susanna und die Gräfin aus FIGAROS HOCHZEIT. Statt dass die Gräfin auf Susanna eifersüchtig wird, entwickeln die beiden Pläne, um den Grafen zur Raison zu bringen. Letztlich ist es diese Solidarität, die das Happyend möglich macht. Auch in ARABELLA geschieht das Erstaunliche: Arabella ist nicht wütend auf Zdenka. Statt Vorwürfen sagt sie einfach *„Ich bin bei dir, ich lass dich nicht im Stich.“* und *„Du bleibst bei mir. Und was dir auch geschehen ist, an dir ist nichts geschehn, dass man dich weniger lieb müsst haben!“*

Obwohl Zdenkas aus Verzeiflung geborene Liebesintrige Arabella den gerade gefundenen Bräutigam entfremdet hat, versteht und entschuldigt sie Zdenka und zieht für sich sogar noch die Lehre:

*„dass wir nichts wollen dürfen, nichts verlangen,
abwägen nicht und markten nicht und geizen nicht,
nur geben und lieb haben immer fort!“*

Hofmannsthal setzt mit Arabellas an sich selbst und alle gerichtete Forderung, nicht zu *„markten“* und zu *„geizen“* am Ende noch einmal die gesellschaftskritische Linie des Stückes fort, die ebenfalls aus der Opera buffa kommt und schon im ersten Akt eine Rolle spielt. *„Markt“* und *„Geiz“* als Grundvokabeln unserer gesellschaftlichen Realität werden verachtet und stattdessen die utopische Energie der Musik beschworen *„auf Freud und Leid, und Wehtun und Verzeihn!“*. Utopisch beschworen wird eine Liebe jenseits von Geschlechterklischees und Rollenzuschreibungen, die nur zwischen Menschen besteht, die selbstbewusst genug sind zu sagen *„Nimm mich, wie ich bin!“*.



Leichtbauweise mit Tiefgang

Strauss' ARABELLA-Musik und
die Psychologie des Sentimentalen

Arne Stollberg

„Leicht muss man sein“

Wenn Arabella gleich bei ihrem ersten Auftritt im Hotelzimmer einen Rosenstrauß erblickt, von dem sie, wie man später erfahren wird, hofft, dass jener Fremde ihn geschickt haben möge, der ihr zuvor auf der Straße begegnet war („Die schönen Rosen! Hat die ein Husar gebracht?“), lässt Strauss die Gelegenheit nicht ungenutzt: In Flöten und Violinen rankt sich ein Motiv herab, das unüberhörbar an die klangliche Emblematik der silbernen Rose aus dem ROSENKAVALIER erinnert – ein „alter Duft aus Märchenzeit“ weht herüber, um das letzte der Melodramen aus Schönbergs PIERROT LUNAIRE zu zitieren. Doch der Zauber verfliegt rasch. Kaum hat Arabella erfahren, dass die Rosen von Matteo seien, stellt sie sie resolut in die Vase zurück, und die ROSENKAVALIER-Arabeske bricht nach einem erneuten kurzen Aufklingen abrupt ab. Das artifizielle Ritual der Rosenübergabe hat ausgedient – an seine Stelle wird in der letzten Szene des dritten Aktes „der symbolische Trunk reinen Wassers“ treten, vielleicht als Zeichen des „Erwachen[s] [...] in eine klarere, menschlichere“ Welt, wie es Theodor W. Adorno, Strauss gegenüber gewiss nicht unkritisch, nach der Frankfurter Erstaufführung der ARABELLA im Dezember 1933 erwog.

Tatsächlich nahm Strauss' und Hofmannsthals ARABELLA-Projekt seinen Anfang bei dem Wunsch des Komponisten, „einen zweiten ‚Rosenkavalier‘ ohne dessen Fehler und Längen“ zu schreiben (Brief an Hofmannsthal vom 8. September 1923). Immer wieder kommen er und sein Librettist im Verlauf der Arbeit auf das ältere Werk, ihr mit Abstand erfolgreichstes, zurück, und geradezu obsessiv beschwört Hofmannsthal etliche Male den Gedanken, es müsse „doch mit dem Teufel zugehen, wenn [...] die Spieloper nicht *besser* würde als der ‚Rosenkavalier‘, einheitlicher im Stil, und Text und Musik wirklich wie Hand und Handschuh“ (Brief an Strauss vom 13. August 1928). Den Kern dieses Strebens nach Selbstüberbietung, das zugleich die Schwächen des ROSENKAVALIERS beheben soll, bildet das Ansinnen, die Rolle der Musik neu zu justieren, ihr jene diskrete Leichtigkeit zu geben, die schon beim ROSENKAVALIER am Platz gewesen wäre, dort aber – laut Hofmannsthal – im Bann eines allzu symphonischen Komponierens von Strauss verfehlt worden sei. Wortreich und mit rhetorischen Finten, die darauf zielen, Strauss jede Sorge vor drohendem Niveauverlust in Richtung Lehár'scher Operette zu nehmen, versucht Hofmannsthal, seinem künst-

lerischen Partner das Entscheidende nahezubringen (Briefe vom 26. Juli und vom 14. September 1928): Es gehe weder um Banalisierung noch um die Rückkehr zu „naivere[n] Kunstformen“ wie etwa den Singspielen Albert Lortzings – derlei lasse sich natürlich nicht einfach „erneuern“, ohne dass es dilettantisch würde. Und doch könne es gelingen, den dort kultivierten Stil auf höherer Stufe zu realisieren, nämlich in bewusster Hintanstellung des seither gewonnenen Reichtums orchesterlicher Möglichkeiten. Ein gezieltes „Weniger von Musik“ als Resultat „gesteigerter Kunsteinsicht“ schwebte ihm vor, Selbstbeschränkung im Wissen um die Fülle, die sich aus dem „gelehrten deutschen Musikgeist“ ergebe, Zurücknahme dessen, was darin ein „Zu-viel“ sei, konkret die Verlagerung der „Charakteristik [...] in den *Gesang*“, dem das Orchester „nur begleitend“ an die Seite treten solle, ohne sich symphonisch auszuleben. Würde ein „ganz reifer Meister“ dergestalt „ein wenig über seinen Schatten [...] springen [...] –, dann wäre vielleicht etwas schlechthin Bezauberndes zu gewinnen“. Er, Hofmannsthal, glaube jedenfalls, mit seinem ARABELLA-Text hierfür die Basis gelegt zu haben (Brief vom 22. Dezember 1927): „Ich sehe [die Handlung] vor mir, wie ein Schiffsbauer ein richtig konstruiertes Schiff vor sich sieht, bei dem Tiefgang, Ballast und Segelfläche richtig ausgewogen sind. Der Wind, der in die Segel blasen muß, ist Ihre Musik. Aber wenn das Schiff eben sehr gut und leicht gebaut ist, und Sie würden (Gott behüte!) nur mit halber Kraft hineinblasen, so müßte es dennoch gute Fahrt haben.“

„Nervöse Contrapunkte“ und „feiner differenzierte Psychologie“

Das Textbuch als Segelschiff mit „Tiefgang“, aber in Leichtbauweise, weshalb die Musik nur „halbe Kraft“ zu geben brauche: So wollte Hofmannsthal Strauss überzeugen, eine analog auf Leichtigkeit und Dezenz angelegte Partitur zu komponieren, die dennoch niemals Gefahr laufe, in das seichte Gewässer der Operette zu geraten (neben Lehár, den Strauss verachtete, bildete die FLEDERMAUS, die er schätzte, aber nicht für imitierbar hielt, einen wichtigen Bezugspunkt in den Diskussionen zwischen ihm und Hofmannsthal). Strauss' Antwort fiel recht lapidar aus (Brief vom 26. Juli 1928): „Was Ihre prinzipiellen Mahnungen, den musikalischen Stil betreffend, anlangt, so verstehe ich Sie vollkommen. Sie haben auch ganz recht! [...] Daß trotzdem ein Deutscher niemals ein Italiener werden kann, wußten schon Goethe und Mozart!“ Den „deutschen Musikgeist“, so wie er ihn auffasste, nämlich als Erbe Beethovens und Wagners – diesen „deutschen Musikgeist“ zu verleugnen, wäre Strauss niemals in den Sinn gekommen. Und das bedeutete für ihn, an jenen „nervösen Contrapunkte[n]“, jener subtilen, polyphon entfalteten Leitmotivik im Orchester festzuhalten, ohne die keine „feiner differenzierte Psychologie“ zu erreichen sei („Betrachtungen zu Joseph Gregors *Weltgeschichte des Theaters*“, 1945).

Die Beispiele hierfür sind auch in ARABELLA Legion. Exemplarisch könnte man auf das Orchestervorspiel zum dritten Akt verweisen, wegen seiner Schilderung dessen, was zwischen Zdenka und Matteo im Hotelzimmer vorgeht, zuweilen als pornographisch geschmäht, natürlich auch der Orchestereinleitung zum ROSENKAVALIER verwandt, zugleich aber durch die musikalische Rückbindung an die mit den Figuren verknüpften Themen und Motive ein Psychogramm der zwischen ihnen herrschenden, komplexen und verworrenen Beziehung (Hofmannsthal wäre von dieser symphonischen Entladung kaum begeistert gewesen – „die viele

Musiziererei bei herabgelassenem Vorhang ist mir ein Greuel“, so hatte er am 22. Dezember 1927 an Strauss geschrieben). Und es ließen sich ganze Abhandlungen verfassen über die Art und Weise, wie Strauss den einprägsamen Beginn der Melodie von Arabellas Gesang im ersten Akt – „Aber der Richtige“ – immer wieder in den Orchestersatz einflicht, an Stellen, wo es naheliegt, aber auch an solchen, wo man es nicht erwarten würde. Wenn Arabella ihrer Schwester Zdenka berichtet, dass „ein fremder Mensch heut vormittag“ auf der Straße vor dem Hotel sie „mit großen, ernsten, festen Augen“ angeschaut habe und sie nicht verwundert gewesen wäre, von ihm Blumen zu erhalten, dann lassen die Pianissimo-Einwürfe des Orchesters keinen Zweifel zu: Arabella glaubt, den „Richtigen“, auf den sie wartet, erblickt zu haben (man könnte auch sagen, dass ihr zuvor gegenüber Zdenka geäußerter Glauben daran, dass es diesen „Richtigen“ gebe, gerade durch die Begegnung mit dem Fremden ausgelöst wurde). Hier psychologisch stimmig, hat das betreffende Motiv, der Beginn der Melodie von „Aber der Richtige“, indessen auch einen seltsamen Auftritt, als Mandryka zu Waldner im ersten Akt äußert, dass „jeder Atemzug“ in Wien „Geld“ koste (1. Horn und 2. Violinen, bei „morgen fahr' ich in dem Kaiser seine Hauptstadt, da kostet Geld ein jeder Atemzug“, genau auf das Wort „Geld“). Der „Richtige“ wird musikalisch in ein merkwürdiges Zwielficht gesetzt: Er ist es in dieser Funktion und Rolle, gleichsam als ersehnter Märchenheld, eben auch für den finanziell abgebrannten Vater Arabellas. Liebe als Ware, Verlobung als Tauschhandel – Mandryka spielt das von Waldner eingefädelte Spiel durchaus virtuos mit, und nur der allzu schöne Zufall, dass die Angelegenheiten der Ökonomie und des Herzens sich harmonisch zusammenfügen, bewahrt dem „reichen Tugendbold“ (so Strauss) seinen arg gefährdeten Nimbus als Sympathieträger.

Schlager als Zitate

Strauss verzichtet in ARABELLA also keineswegs auf sein Markenzeichen einer psychologisierenden Leitmotivik und macht das Orchester zum Medium jenes „Beziehungszaubers“, den Thomas Mann schon an Wagner bewunderte. Aber er trägt Hofmannsthals Intention einer größeren Einfachheit, Leichtigkeit und Fasslichkeit dadurch Rechnung, dass er regelrechte „Schlager“ interpoliert, in denen das Orchester hinter die Entfaltung eingängiger Gesangsmelodien zurücktritt und die, tatsächlich auch separat veröffentlicht, gleichsam bereits die Möglichkeit ihrer Auskopplung für Schallplatten-Querschnitte zu implizieren scheinen (so die These Katharina Hottmanns). Es handelt sich um die bereits erwähnte Nummer „Aber der Richtige, wenn's einen gibt für mich auf dieser Welt“, von Arabella angestimmt und dann zum Zwiegesang mit Zdenka erweitert, und um das berückende Duett Arabella/Mandryka im zweiten Akt („Und du wirst mein Gebieter sein“): Musik, die fast zu schön ist, um wahr zu sein, zumal sie das Motiv der Liebe auf den ersten Blick zwischen zwei Menschen, die sich gar nicht kennen, in irrealer Weise überzeichnet. Genauer gesagt inszenieren Strauss und Hofmannsthal die Beziehung zwischen Arabella und Mandryka hintersinnig als ein Lebendigwerden bekannter Opernszenen: Mandryka hat sich wie Mozarts Tamino in das Bildnis Arabellas verliebt, in eine Fotografie, die sie im „stahlblauen Balkleid mit Schwanenbesatz“ zeigt. Sowohl die emblematische Farbe Blau als auch der „Schwanenbesatz“ korrespondieren damit, dass Arabella, wie ein Zitat im Orchester verrät, ausgerechnet Wagners LOHENGRIN gesehen hat, als sie „gestern abend [...] mit der Mama“ die Oper besuchte. Ihre sofort erwachte Zuneigung

zu dem Fremden auf der Straße, der ihr unmittelbar als der „Richtige“ erscheint, mag also durch eine träumerisch-naive Identifikation mit Elsa konditioniert sein, so dass sie Mandryka gleichsam als in die Realität getretenen Lohengrin wahrnimmt, aus dem fernen, unbekanntem „Slawonien“ zu ihr kommend wie der Schwanenritter von der sagenhaften Gralsburg Monsalvat.

Die genannten „Schlager“ – „Aber der Richtige“ und „Du wirst mein Gebieter sein“ – stehen also schon dramaturgisch in seltsamen Anführungszeichen. Und dies trifft auch auf die Musik zu, denn Strauss leitet die betörenden Melodien beider Nummern, wie er in der Partitur durch Fußnoten offenlegt, von „südslawischen Volksweisen“ ab, die er einer von Franjo Šaver Kuhač zusammengestellten Sammlung entnahm (*Južno-slovjenske narodne popievke*, 4 Bände, Zagreb 1878–1881). Bemerkenswerterweise dient die klangliche Evokation eines exotischen „Anderen“ also gar nicht primär der Charakterisierung Mandrykas, auch wenn dieser – laut Hofmannsthal – „aus einer halb-fremden Welt (Kroatien)“ komme und mit der „Weite des großen halb-slawischen Österreich [...] eine ganz andere Luft“ in die „Wienerische Komödie [...] einströmen“ lasse; Strauss nahm sich hier offenbar Hofmannsthals Warnung zu Herzen, dass die „Figur“ keinesfalls „ein Automat für kroatische Volksweisen“ werden dürfe (Brief vom 22. Dezember 1927). Zu einem Zeitpunkt, da über Mandryka noch gar nichts bekannt ist, markiert der herbeizitierte, angeeignete Tonfall vielmehr Arabellas Glauben an den „Richtigen“ und stempelt das damit verbundene Gefühl solchermaßen zu einer quasi künstlichen Angelegenheit, eher durch Opern- und (womöglich) Operettenbesuche erzeugt als durch Lebenserfahrung, vage angestachelt von dem Umstand, dass Arabella den „Fremden“ auf der Straße in Begleitung eines „Leibhusaren“ sah, was sie zu dem Schluss bringt, er müsse „aus Ungarn oder aus der Walachei“ stammen.

Arabellas und Mandrykas Liebe zueinander erscheint also zunächst eher als ein bloßes „Traumbild“ (Adrian Kech), das Strauss und Hofmannsthal ironisch auf die abgewirtschaftete Realität des dekadenten Wien der 1860er Jahre prallen lassen. Wenn Mandryka im ersten Akt dem bankrotten Waldner mit geöffnetem Portemonnaie den Mund wässrig macht („Teschek, bedien' dich!“), dann aber das Angebot, er könne Arabella umgehend sehen, ausschlägt, da es sich für ihn hier „um etwas Heiliges“ handle, bringt Strauss die Rührseligkeit dieser Anwendung doppelbödig zum Tragen: Der mit Solo-Horn, Posaunen, Fagotten und Streichern fast übersatt instrumentierte, hymnische E-Dur-Gesang, auf das Verlobungsduett vorausweisend, zerplatzt förmlich an Waldners lakonischer Erwiderung („Ganz wie du willst“).

Indem Strauss die Sentimentalität, ja den von ihm später gegenüber Stefan Zweig offen als seine eigentliche „Begabung“ namhaft gemachten „Kitsch“, zu dem er auch das „Arabelladuet“ rechnet, gewissermaßen in forciertem Künstlichkeit ausstellt, verwandelt er sie in etwas Sentimentalisches, schreibt ihnen sozusagen das Bewusstsein ein, dass sich solches eben nicht mehr naiv herstellen, sondern nur noch erinnern, zitieren lässt.

Doch damit ist das letzte Wort der Oper nicht gesprochen. Wenn sich Arabella am Ende mit der Verlobungszeremonie des überreichten Wasserglases zu Mandryka bekennt, tut sie dies im Bewusstsein, dass er keineswegs jenes herbeiphantasierte Idealbild eines Märchenritters à la Lohengrin ist, für das sie ihn hielt, sondern ein Wesen aus Fleisch und Blut mit allen Fehlern und Schwächen. Der im irrationalen E-Dur-Duet des zweiten Aktes zum Klingen gebrachte Traum mag zerstoßen sein,

aber ihm folgt, um nochmals Adorno zu zitieren, vielleicht das „Erwachen [...] in eine klarere, menschlichere“ Welt. Erneut ruft Strauss dazu die „südslawischen Volksweisen“ auf, jene, die er für „Aber der Richtige“ verwendet hatte, sogar in der bei Kuhač zu findenden, schlichten Originalgestalt, die im ersten Akt durch Dehnungen gewissermaßen künstlich aufgehübscht worden war („Und so sind wir Verlobte und Verbundene auf Leid und Freud und Wehtun und Verzeihn!“). Das Mittel bleibt das Gleiche, aber nach den Irrungen und Wirrungen des Handlungsgeschehens erreicht Strauss eine emotionale Vertiefung, die selbst für Adornos Ohren das Utopische zu streifen scheint – zumindest als Option. Denn wo die Rührung übermächtig zu werden droht, naht das Rettende der ironischen Brechung. Bei Arabellas letzter Gesangsphrase lässt Strauss einen Es-Dur-Septakkord des vollen Orchesters feierlich ins Fortissimo anschwellen, als seien nunmehr die Weichen für einen lyrischen Ausklang gestellt, der es mit dem ROSENKAVALIER-Schlusszerzett aufnehmen könnte. Doch es kommt anders: Die Spannung verpufft, der besagte Akkord sackt unvermutet eine kleine Terz nach unten (C-Dur-Septakkord), und während Arabella, nachdem sie Mandryka geküsst hat, die Treppe hinauf enteilt, geht es „sehr stürmisch“ dem Ende zu – mit einem kurzen orchestralen Epilog, der ausgerechnet die Tonart von Arabellas „Aber der Richtige“ bestätigt (F-Dur). Hat die Titelheldin also doch nichts dazugelernt? Oder zeigt sich hier einfach mit einem Augenzwinkern, dass es eben gar nicht so leicht ist, von Sentimentalitäten Abschied zu nehmen, selbst im Wissen um deren Scheinhaftigkeit? Arabellas entschuldigende Forderung gegenüber Mandryka wäre in diesem Sinne zugleich eine gegenüber dem Publikum: „Ich kann nicht anders werden, nimm mich, wie ich bin!“

Versucht man den Unterschied der bürgerlichen Moral des 19. Jahrhunderts, die im Wesentlichen eine victorianische war, gegenüber den heute gültigen, freieren und unbefangeneren Anschauungen zu formulieren, so kommt man der Sachlage vielleicht am nächsten, wenn man sagt, dass jene Epoche dem Problem der Sexualität aus dem Gefühl der inneren Unsicherheit ängstlich auswich.

Phasen eines Emanzipationsprozesses

Tobias Kratzer im Gespräch mit
Bettina Bartz und Jörg Königsdorf

Von den drei Opern, die demnächst als Strauss-Zyklus hier an der Deutschen Oper Berlin gezeigt werden sollen, ist ARABELLA am spätesten entstanden. Warum steht ausgerechnet dieses Stück am Beginn?

Tobias Kratzer

Es hat verschiedene Gründe, warum der Zyklus damit beginnt. Einerseits ist es eines der populärsten Stücke. Ich fand es interessant, nicht gleich mit einer Rarität zu beginnen, sondern mit einem Stück, bei dem man von einer gewissen Vorerwartung des Publikums ausgehen und mit der man auch spielen kann. Es ist, wenn man die Stücke als Entwicklung einer Beziehungsgeschichte sieht, das Stück, in dem zwei Figuren zusammenkommen – also eigentlich die ‚Dating-Oper‘ unter den dreien –, während dann in INTERMEZZO bereits das Eheleben an sich und in FRAU OHNE SCHATTEN eine wirklich existenzielle Beziehungskrise thematisiert werden. Und es ist tatsächlich ein Stück – das ist für mich eigentlich der Hauptgrund –, das in diese sehr spezielle Beziehung nicht nur zwischen Mandryka und Arabella, sondern auch zwischen Strauss als Komponisten und seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal einführt.

Inwiefern spiegelt sich diese Beziehung im Stück wider?

Tobias Kratzer

In kaum einer Strauss-Oper treten die Friktionen, die auch immer zwischen den beiden Autoren vorhanden sind, so stark zu Tage. Man hat das Gefühl, im ersten Akt läuft das noch mehr oder weniger parallel – das liegt auch daran, dass Strauss seine Wünsche zu einer Bearbeitung des ersten Aktes an Hofmannsthal noch äußern konnte, während im dritten Akt Musik und Text viel stärker auseinander klaffen. Hofmannsthal ist während des Kompositionsprozesses der Oper gestorben, und Strauss hat dann aus Pietätsgründen den Text des dritten Aktes nicht mehr groß bearbeitet. Das war im ersten Akt noch der Fall, da hat er sich von Hofmannsthal noch mehr gewünscht – zum Beispiel mehr Material für Arabella, hat auch die Figur ein bisschen weicher gezeichnet, hat viele von den scharfen Anmerkungen, von den sehr pointierten, auch sehr bösen Repliken Arabellas rausgenommen, weil er diese Frau etwas sanfter, weicher und auch glatter wollte, als es Hofmannsthal vorgesehen hatte.

Werden mit den Aussagen der Figur Arabella (Bsp. „Und du sollst mein Gebieter sein“) veraltete Rollenbilder propagiert?

Tobias Kratzer

Propagiert vielleicht nicht unbedingt, aber veraltete Rollenbilder sind natürlich schon ein Thema. Tatsächlich ist es ein Stück, das in seinen Geschlechterbildern nicht mehr unbedingt am Puls der Zeit ist, um es vorsichtig zu sagen. Aber gerade in dem Reaktionen dieses Stücks ist natürlich auch eine gewisse Zeitströmung konserviert. Und es lohnt schon, sich damit auseinanderzusetzen, wo wir herkommen und was vielleicht an alten Resten immer noch in Beziehungsverhältnissen oder auch in Geschlechterproblematiken drinsteckt. Man sieht aber dennoch, dass das Rollenbild, das da zwischen Arabella und Mandryka festgelegt wird, sich im Verlauf des Stückes auch entwickelt und man macht als Zuschauer mit Arabella einen Emanzipationsprozess durch. Das ist etwas, was manchmal, manchmal – finde ich – auch gegen die Musik passiert, einfach weil man das Gefühl hat, Hofmannsthal ist hier oft schon viel weiter, viel diverser als Strauss. Und dadurch, dass da einerseits im Wohlklang und auch in der Affirmation eines gewissen Rollenverhältnisses noch etwas bestätigt wird, was auf einer ganz anderen Ebene des Textes schon unterlaufen wird, ergibt sich die spannende Bewegung des Stückes – eine gegenläufige Bewegung eigentlich.

Die Rolle von Zdenko/Zdenka könnte man als eine der letzten Hosenrollen der Opernliteratur auffassen. Ist diese Figur eher ästhetisches Beiwerk oder wichtig?

Tobias Kratzer

Interessanterweise ist die erste Inspiration, die Hofmannsthal zu diesem Stoff hatte, nicht die Figur der Arabella gewesen, sondern die ihrer Schwester – oder ihres Bruders, so genau kann man das vielleicht gar nicht sagen – Zdenka/Zdenko. Hofmannsthal hat ein frühes Fragment verfasst, einen frühen Entwurf für ein Drama: „Lucidor“. Lucidor, die Figur, die später zu Zdenka/Zdenko wurde, ist für ihn der initiale Impuls gewesen, sich überhaupt mit diesem Stoff zu beschäftigen – die Figur, aus deren Erleben und Erleiden heraus er diesen gesamten Stückkomplex ARABELLA entworfen hat. Da war Arabella eigentlich die Nebenfigur, die Schwester. Bei Strauss, in ARABELLA, kehrt sich das um. Das liegt daran, dass Strauss sich immer mehr Material für die titelgebende Schwester gewünscht hat und Zdenko in der Oper zu einem dramaturgischen Clou – ich würde nicht sagen herabgewürdigt, aber doch benutzt wird. Die Tatsache, dass Zdenka sich als Mann, als Zdenko, verkleiden muss, ist so ein bisschen ein Komödienplot. Ich habe beschlossen, in der Inszenierung diesen Erzählstrang – Hofmannsthal folgend – deutlich stärker zu machen, weil man durchaus das Gefühl hat, dass in diesem Stück diese Nebenfigur als heimliche Hauptfigur sozusagen ‚durchpulst‘.

Welche Männerbilder sehen wir in ARABELLA?

Tobias Kratzer

Das Stück ist gesättigt von toxischer Männlichkeit. Aber auch hier ist das Stück vielleicht nicht klüger, aber doch mehrdeutiger als sein Komponist. Man merkt das an der Rolle des Matteo beispielsweise, der laut Libretto ja mit der „falschen“ Frau ins Bett geht am Beginn des dritten Aktes. Das ist natürlich ein uraltes Komödiennelement, was aber im Realismus des Stückes gar nicht mehr zu hundert Prozent beglaubigt werden kann. Und genau darin scheint mir eine tiefere

Wahrheit zu lauern, denn man erfährt später, dass er eigentlich schon immer in seinen männlichen Begleiter verliebt war, und vielleicht brauchte es auch diese Täuschung, die vielleicht gar keine Täuschung, sondern ein Spiel mit offenem Visier war, um auch ihn zu seiner wahren Bestimmung zu bringen. Vieles, was an der Oberfläche wie ein Operetten- oder wie ein Komödien-Plot-Twist wirkt, hat einen viel ernsteren Hintergrund und viel tiefere emotionale Bedeutung.

Kann Arabellas Handeln aus Vernunft am Ende als neues Frauenbild oder sogar Menschenbild interpretiert werden?

Tobias Kratzer

Ich weiß gar nicht, ob es Vernunft ist, was Arabella am Ende antreibt. Ich glaube, es ist eher das Bewusstsein, dass Rollenverhältnisse – egal, in welche Richtung – überhaupt nicht ein für allemal festgeschrieben werden können, sondern – in jeder Zweierbeziehung, auch in jeder größeren Beziehung – immer wieder neu ausgehandelt werden müssen und dass das ein lebenslanger Prozess ist. Also etwas, das sich im Verlauf der Zeit mal nach hier und dann nach da wendet – ohne, dass man es immer gleich festzurren muss. Und ich glaube im Bewusstsein dieser Fluidität ist das Stück auch wieder unglaublich modern.

Ist die Vorstellung von einem Traumprinzen, wie sie in Arabellas „Aber der Richtige“ durchklingt, heute noch aktuell?

Tobias Kratzer

Wann war es das nicht? Es gibt ganze Reality-TV-Formate, die „Prince“ oder „Princess Charming“ heißen oder „Der Bachelor“. Also ich glaube, das ist als Hoffnung und Rollenbild und Erwartung an Männer wie Frauen etwas, das niemals aus der Mode kommen wird, das sich aber wahrscheinlich nie zu hundert Prozent sich einlösen lässt. Und da ist das Stück eigentlich ganz amüsant, weil es im ersten Akt eine unglaubliche Idealkulisse aufbaut, diese dann aber selbst aus seinen eigenen Bedingungen heraus von Akt zu Akt demontiert. Schon im zweiten Akt entpuppt sich ja der vermeintliche Traumprinz als ein ziemlicher Choleriker. Und im dritten Akt muss er dann Abbitte leisten oder wird in seine Schranken gewiesen oder wie in einer alten Komödie vorgeführt. Das liegt in diesem Stück als Entwicklungsprozess. Umgekehrt entwirft die Oper anhand der Figur Arabellas den Emanzipationsprozess einer Frau, die sich anfangs gar nicht vorstellen kann, ganzheitlich zu werden ohne den richtigen Mann, sich dann aber zu einer sehr selbstbestimmten Persönlichkeit entwickelt. Interessanterweise ist beides von Anfang an schon angelegt. Es ist also auch ein permanenter Lernprozess, gleichsam ein durchgängiges, fluides Neujustieren, das in dem Stück along the way beschrieben wird.

Kann man in der Oper Bezüge zum Zeitgeschehen finden, sie wurde schließlich Ende der Goldenen Zwanziger Jahre geschrieben und zeitgleich mit dem Sieg des Nationalsozialismus in Deutschland uraufgeführt?

Tobias Kratzer

Man kann das Stück, glaube ich, in verschiedene Richtungen lesen, auch als eine eskapistische Operettenfantasie, die gerade versucht sich vor den eigenen Zeitläufen abzuschotten – das wäre eine Lesart. Ich glaube auch, dass das Stück die politische Bewegung seiner Entstehungszeit nicht in jedem Detail mitmacht. Denn es ist ein Stück, das noch sehr stark aus einer Vorkriegswarte

vor dem zweiten Weltkrieg heraus gedacht ist, und eher die Verwerfungen der Wirtschaftskrise aufnimmt. Es ist stark durchpult von der ökonomischen Frage, wie sich ein privates Beziehungsverhältnis unter der Maßgabe der Verarmung der Familie, aus der Arabella stammt, überhaupt unabhängig davon finden und leben lässt. Das hat mich aber für die Inszenierung nicht primär interessiert, sondern vielmehr, welche Frauenbilder/Männerbilder darin kodifiziert sind, und da nehme ich wahr, dass das Stück kurz vor 1933 bereits auf eine Zeit, also auf die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, zurückblickt, die im Grunde viel restriktiver war als das, was allein ein Jahrzehnt zuvor, also in den 1920er Jahren, in Deutschland möglich war. Die Freizügigkeit, auch Liberalität im Sexuellen, im Geschlechtlichen, die man bei avancierteren Komponisten der Zeit auch wirklich als eine ästhetische Libertinage erleben kann, hat das Stück nicht, sondern ist dazu fast eine reaktionäre Gegenbewegung. Aber gerade darin wird eine Trauer um den Verlust einer Freiheit, die kurz zuvor noch existierte, spürbar. Ich versuche in der Inszenierung deutlich zu machen, dass ein Emanzipationsprozess oder ein Entwicklungsprozess im Gesellschaftlichen nicht immer linear verläuft, sondern dass es auch Wellenbewegungen gibt, dass vieles von dem, was dann in den Sechzigern wieder neu erobert werden musste, eigentlich in den Zwanzigern schon möglich war und dass die Fünfziger beispielsweise, obwohl sie eine Zeit der Befreiung nach dem Nationalsozialismus waren, viele der Restriktionen, die dort eingesetzt wurden, weitergeführt haben.

Die Inszenierung erzählt ja auch eine zeitliche Entwicklung. Sie startet 1860 und landet in unserer Gegenwart. Ist das Ankommen im Jahre 2023 gleichbedeutend mit Happy End?

Tobias Kratzer

Die Frage ist, ob es seit der Moderne überhaupt noch Happy Ends gibt oder ob nicht das Happy End seither immer nur unter Vorbehalt steht oder nur ein vorläufiges ist. Es ist wie mit einem kurzzeitig erreichten Glückszustand, den man nicht für länger festhalten kann. Glück ist immer sozusagen der Moment davor oder der Moment danach oder der Moment des Erlebens, aber es ist kein Dauerzustand. Und insofern ist auch das Happy End hier ein vorläufiges Endergebnis eines Lernprozesses, den viele Figuren durchmachen. Dass Mandryka, Waldner, gerade die männlichen Figuren im 3. Akt eine Entwicklung für sich durchmachen, das ist mir schon sehr wichtig zu zeigen. Ich weiß nicht, ob es ein Happy End ist, aber ich glaube, dass jede der Figuren eine Art von Befreiungsprozess durchlaufen hat. Und das neu erworbene Plateau kann wiederum Startpunkt für neue Abenteuer und Erkenntnisse sein. Matteo findet zu einer Identität und entdeckt für sich, dass er vielleicht nicht das liebt, was er als Soldat lieben zu müssen glaubt. Arabella macht einen ganz klassischen Emanzipationsprozess durch, Zdenka/Zdenko geht durch eine große Identitätskrise, die sie oder ihn am Ende zu einer ganz anderen Erkenntnis führt. Und auch die ältere Generation, also Waldner und Mandryka, lernt schon, dass vielleicht die Welt nicht so binär oder gar so eindimensional ist, wie sie sich bisher vorgestellt hatten.

Strauss' Musik hat ja neben Wagner großen Einfluss auf die Filmmusik gehabt. Hat das Filmische, das Soundtrack-artige die Idee hervorgebracht, Video und Filmtechnik zu benutzen, oder ist das weniger ästhetisch und mehr inhaltlich begründet?

Tobias Kratzer

Die Entscheidung, Video zu verwenden, hat primär nichts mit einem „Film-musikcharakter“ des Stückes zu tun, denn ich finde, dass die Musik auch als genuine Theaternmusik sehr, sehr stark funktioniert, vielleicht sogar besser als als Filmmusik, weil sie unglaublich kleinteilig ist und sehr genau. Weil sie eben sehr kleintaktig nicht nur einzelne Bewegungen, sondern auch Motive ausmalt, ist es nicht eine Leitmotivtechnik, sondern eine, die sehr *on the spot* fast mit einem übertriebenen Detail- und Farbenreichtum die Welt auspinselt. Das hat oft einen gewissen Witz, fast eine Art tautologischen Humor.

Die Videoebene hängt damit gar nicht zusammen. Ich glaube, dass man Historizität – das betrifft vor allem den ersten Akt, der bei uns im 19. Jahrhundert angesiedelt ist – als theatrale Darstellung kaum mehr fassen kann, weil sie schnell in ein Bühnenklischee kippt, das dann den Zugang zur psychologischen Wahrheit der Figuren verstellt. Deswegen ist diese historische Ebene im ersten Akt immer gleichzeitig eine vermittelte Realität oder durch die Live-Kameras stärker auf historische Details als auf die Totale fokussiert.

In der Inszenierung sind die drei Akte in Bezug auf Videoverwendung klar getrennt. Jeder Akt verwendet eine andere Art von Technik, eine andere Ästhetik.

Tobias Kratzer

Für mich ist entscheidend, dass jeder Akt auch wirklich eine sehr eigene Spielweise und eine ästhetische Setzung hat. Der erste ist wirklich ein reines *period drama*, könnte man sagen, das im 19. Jahrhundert spielt, von der Ausstattung her exakt, opulent ausgestattet und ausziseliert ist. Das wird aber permanent durch Live-Kameras „überhört“, die das Ganze in schwarz-weiß-Optik versetzen und die Vermittlung dieser historischen Ebene immer mitdenken lassen.

Im zweiten Akt hat man ein rein analoges Spiel, unterstützt durch Choreografie. Ganz ohne filmische Technik wird dieser Ball des zweiten Aktes, der eigentlich ja nur ein Flur vor einem Ballsaal ist, zum Zeittunnel und entwirft eine zeitliche Entwicklung der Figuren, die verschiedene Etappen, Epochen durchmachen.

Im dritten Akt kehrt die Videoebene wieder. Das ist dann ein vorproduzierter Film, der uns zeigt, wie die Handlung verlaufen wäre, wären wir in der Ebene des ersten Aktes geblieben. Was hätte sich da um 1860/1880 historisch entwickelt zwischen den Figuren oder auch mit den Figuren? Und dazu kontrastierend steht dann die Bühnenebene, in der man live sieht, wie die Figuren in der Jetztzeit mit ähnlichen Problemen hadern, wie sie mit ihnen aber auch anders umgehen, wie ihnen vielleicht Mittel, die im 19. Jahrhundert zur Verfügung standen, die einerseits schützend aber auch brutal sind, nicht mehr zur Verfügung stehen. An die Stelle eines klassischen Duells tritt dann eine fast peinliche, *awkward* Schlägerei. Gleichzeitig tritt an die Stelle von sehr rigiden Moralnormen plötzlich eine viel größere Offenheit, die die Figuren auch befreit. Und dieser Gegensatz zum zweiten Akt spiegelt für mich nicht nur den Unterschied zwischen dem 19. Jahrhundert und 2023, sondern letztlich auch den zwischen Komponisten und Librettisten. Man könnte sagen, dass das, was im Video des dritten Aktes abläuft, eigentlich eine Art von übersteigerter Vision der Strauss'schen ARABELLA ist, während die größere Freiheit, die das Spiel der Figuren auf der Live-Szene bestimmt, vielleicht mehr der Offenheit und der Diversität entspricht, die Hofmannsthal *avant la lettre* schon antizipiert hatte.

Mag sein, dass durch die Unbekümmertheit, mit der die jungen Menschen von heute durch das Leben gehen, ihnen etwas von jener Ehrfurcht vor den geistigen Dingen fehlt, die unsere Jugend beseelte. Mag sein, dass durch die Selbstverständlichkeit des leichten Nehmens und Gebens manches in der Liebe ihnen verloren gegangen ist, was uns besonders kostbar und reizvoll schien, manche geheimnisvolle Hemmung von Scheu und Scham, manche Zartheit in der Zärtlichkeit. Vielleicht sogar, dass sie gar nicht ahnen, wie gerade der Schauer des Verbotenen und Versagten den Genuss geheimnisvoll steigert. Aber all dies erscheint mir gering gegenüber der einen und erlösenden Wandlung, dass die Jugend von heute frei ist von Angst und Gedrücktheit und voll genießt, was uns in jenen Jahren versagt war: das Gefühl der Unbefangtheit und der Selbstsicherheit.

































... aber wie erst die „Dame“ von einst in ihrer mühseligen und gewaltsamen, ihrer in jeder Einzelheit die Natur vergewaltigenden Aufmachung! In der Mitte des Körpers wie eine Wespe abgeschnürt durch ein Korsett aus Fischbein, den Unterkörper wiederum weit aufgebauscht zu einer riesigen Glocke, den Hals hoch verschlossen bis an das Kinn, die Füße bedeckt bis hart an die Zehen, das Haar mit unzähligen Löckchen und Schnecken und Flechten aufgetürmt unter einem majestätisch schwankenden Hutungetüm, die Hände selbst im heißesten Sommer in Handschuhe gestülpt, wirkt dieses längst historische Wesen „Dame“ trotz des Parfums, das seine Nähe umwölkte, trotz des Schmucks, mit dem es beladen war, und der kostbaren Spitzen, der Rüschen und Behänge als ein Wesen von bedauernswerter Hilflosigkeit.

Größtmögliche Vielfalt in der Ganzheit

Gedanken von Sir Donald Runnicles
zu ARABELLA

Für mich liegt der Schlüssel zum Verständnis der Musik von Richard Strauss in seinem Anspruch und Selbstverständnis als Orchesterkomponist. Während man der Musik anderer Komponisten – auch derjenigen Richard Wagners – anmerkt, dass sie am Klavier erdacht wurde, ist das Instrument, von dem Richard Strauss ausgeht, das gesamte Orchester. Er schrieb seine Partituren ohne den Umweg über das Klavier, indem er direkt vom Orchesterklang ausging, den er perfekt im Kopf hatte. Und er war einer der größten Dirigenten seiner Zeit – für Strauss ist das Orchester der Dreh- und Angelpunkt des Schaffensprozesses und auch deshalb hat er wohl nur wenig Klavier- und Kammermusik hinterlassen.

Das hatte einerseits zur Folge, dass Strauss aus seiner gründlichen Kenntnis aller Orchesterinstrumente heraus die virtuoson Anforderungen für jedes Instrument und damit auch dessen expressiven Spielraum erheblich steigern konnte. Mit dieser Meisterschaft der Orchesterkunst verbindet sich bei Strauss aber auch der Anspruch, alle Dinge des Lebens durch das Orchester ausdrücken zu können – egal, ob es sich um extreme Leidenschaften wie in ELEKTRA, um philosophische Gedanken wie in „Also sprach Zarathustra“ oder um Alltäglichsstes wie in der „Sinfonia Domestica“ handelt. Gerade Letzteres hat man Strauss oft zum Vorwurf gemacht und ihm nicht verziehen, dass in seiner Klangwelt auch scheinbar Banales Platz hatte. Für mich liegt jedoch gerade darin die Modernität von Strauss, indem er in seinen Kompositionen das Nebeneinander verschiedenster Dinge, erhabener wie ganz gegenständlicher, abbildet. Das betrifft nicht nur die Dinge der Außenwelt, sondern auch – und das ist natürlich vor allem für seine Opern relevant – die menschliche Psyche.

Anders als die moralisch wertenden Komponisten des 19. Jahrhunderts komponiert Richard Strauss ohne Vorurteile. Sein Anspruch ist im Gegenteil, all die divergierenden Gedanken, Triebe und Gefühle, die den Menschen bewegen, zugleich abbilden zu können und damit größtmögliche Vielfalt in der Ganzheit seiner orchestralen Klangwelt zu schaffen. Und ähnlich wie sich in Werken wie der „Alpensinfonie“ Gedankentiefe und illustrativ naturhafte Laute zu einem großen Bild des Lebens in seinem Werden und Vergehen fügen, so werden auch seine Opern durch größte Gegensätze geprägt.

Auch in ARABELLA ist für drastische Dissonanzen, etwa bei Mandrykas Schilderung seines Kampfes gegen eine Bärin, ebenso Platz wie für die schwere-losen Kantilenen Arabellas, das hektische Gewimmel des Faschingsballs oder auch halbversteckte musikalische Insider-Gags wie das wiederholte Zitieren von LOHENGRIN. In ARABELLA gibt es aber noch ein weiteres bemerkenswertes Stilmittel, mit dessen Einsatz Strauss sicher auch demonstrieren wollte, dass er in allen kompositorischen Teilbereichen auf der Höhe seiner Zeit war: In der Partitur gibt es immer wieder polyrhythmische Passagen, bei denen die verschiedenen Instrumente zeitgleich Duolen, Triolen und Quartolen spielen, ein Sechsstücktakt zeitgleich mit einem Dreiviertelakt gespielt wird und dergleichen. Auch deshalb gehört ARABELLA übrigens zu den Opern, die am schwierigsten einzustudieren sind – für die Sängerinnen und Sänger wie für das Orchester. Der Effekt, den Strauss dadurch erzielt, ist freilich ein besonderer: Auch wenn Tanzidiome wie der Walzer oder am Ende des zweiten Aktes die Polka immer wieder präsent sind und stellenweise den Pulsschlag des Stückes bestimmen, erreicht Strauss so eine Brechung des Klangs, die einerseits in ihrer Vielstimmigkeit modern wirkt, zugleich aber auch die alte K.u.K.-Welt wie durch ein Kaleidoskop aufscheinen lässt.

Bei all seinem Ehrgeiz, die Ausdrucksmittel und Perspektive der musikalischen Moderne in seine Orchestersprache zu integrieren, glaube ich allerdings, dass Strauss im Herzen ein konservativer Mensch war und ARABELLA durchaus mit einem Gefühl von Nostalgie und Sehnsucht nach der „guten alten Zeit“ geschrieben hat. Genauso wie er eben auch Dissonanzen als „Mittel zum Zweck“ einsetzt, seine Werke dann aber in strahlender Tonalität enden lässt. Entscheidend ist für mich aber, dass Strauss bei aller Virtuosität nie das wichtigste Ziel des Musiktheaters aus den Augen verliert: Menschen auf die Bühne zu stellen, an deren Geschick wir durch seine musikalische Gestaltung Anteil nehmen. Und diese Menschen gibt es auch in ARABELLA: Sei es die Titelfigur, die im Verlauf einen bewegenden menschlichen Reifungsprozess durchmacht, oder sei es Mandryka, dessen Erzählung vom Tod seiner ersten Frau die ganze Güte dieses Menschen offenbart. Und wenn Strauss diesen Menschen einen Openschluss voller Schönheit und Harmonie gönnt, bin ich ganz auf seiner Seite.

Lucidor

Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie

Hugo von Hofmannsthal

Frau von Murska bewohnte zu Ende der siebziger Jahre in einem Hotel der inneren Stadt ein kleines Appartement. Sie führte einen nicht sehr bekannten, aber auch nicht ganz obskuren Adelsnamen; aus ihren Angaben war zu entnehmen, daß ein Familiengut im russischen Teil Polens, das von Rechts wegen ihr und ihren Kindern gehörte, im Augenblick sequestriert oder sonst den rechtmäßigen Besitzern vor-enthalten war. Ihre Lage schien geniert, aber wirklich nur für den Augenblick. Mit einer erwachsenen Tochter Arabella, einem halb erwachsenen Sohn Lucidor, und einer alten Kammerfrau bewohnten sie drei Schlafzimmer und einen Salon, dessen Fenster nach der Kärntnerstraße gingen. [...] Immerhin, Frau von Murska war alles, nur nicht vulgär und nicht langweilig, und die Tochter von einer noch viel ausgeprägteren Distinktion in Wesen und Haltung und außerordentlich schön. Wenn man zwischen vier und sechs hinkam, war man sicher, die Mutter zu finden, und fast nie ohne Gesellschaft; die Tochter sah man nicht immer, und den dreizehn- oder vierzehnjährigen Lucidor kannten nur die Intimen.

[...] Kurz, sie war eine Närrin, aber von der angenehmeren Sorte. Sie war eine seelengute und im Grunde eine scharmante und gar nicht gewöhnliche Frau. Aber ihr schwieriges Leben, dem sie nicht gewachsen war, hatte sie in einer Weise in Verwirrung gebracht, daß sie in ihrem zweiundvierzigsten Jahre bereits eine phantastische Figur geworden war. Die meisten ihrer Urteile, ihrer Begriffe waren eigenartig und von einer großen seelischen Feinheit; aber sie hatten so ziemlich immer den falschesten Bezug und paßten durchaus nicht auf den Menschen oder auf das Verhältnis, worauf es gerade ankam. [...] Arabella war tausendmal zu gut für diese Welt, und Lucidor paßte ganz vorzüglich in diese Welt hinein. In Wirklichkeit war Arabella des Ebenbild ihres verstorbenen Vaters: eines stolzen, unzufriedenen und ungeduldigen, sehr schönen Menschen, der leicht verachtete, aber seine Verachtung in einer ausgezeichneten Form verhüllte, von Männern respektiert oder beneidet und von vielen Frauen geliebt wurde und eines trockenen Gemütes war. Der kleine Lucidor dagegen hatte nichts als Herz. Aber ich will lieber gleich an dieser Stelle sagen, daß Lucidor kein junger Herr, sondern ein Mädchen war und Lucile hieß. Der Einfall, die jüngere Tochter für die Zeit des Wiener Aufenthaltes als »travesti« auftreten zu lassen, war, wie alle Einfälle der Frau von Murska, blitzartig gekommen und hatte doch zugleich die kompliziertesten Hintergründe und Verkettungen. Hier war vor allem der Gedanke im Spiel, einen ganz merkwürdigen Schachzug gegen einen alten, mysteriösen, aber glücklicherweise wirklich vor-

handenen Onkel zu führen, der in Wien lebte und um dessentwillen – alle diese Hoffnungen und Kombinationen waren äußerst vage – sie vielleicht im Grunde gerade diese Stadt zum Aufenthalt gewählt hatte. Zugleich hatte aber die Verkleidung auch noch andere, ganz reale, ganz im Vordergrund liegende Vorteile. Es lebte sich leichter mit *einer* Tochter als mit zweien von nicht ganz gleichem Alter; denn die Mädchen waren immerhin fast vier Jahre auseinander; man kam so mit einem kleineren Aufwand durch. [...]

Ein paar zufällige Umstände kamen zustatten: [...] Man hatte Lucile vor fünf Jahren – sie machte damals, als elfjähriges Kind, den Typhus durch – ihre schönen Haare kurz schneiden müssen. Ferner war es Luciles Vorliebe, im Herrensitz zu reiten; [...]. Zudem, da sie qualvoll schüchtern war, entzückte sie der Gedanke, niemals im Salon auftauchen und das heranwachsende Mädchen spielen zu müssen. [...]

Natürlich blieb eine so schöne und in jedem Sinne gut aussehende junge Person wie Arabella nicht lange ohne einige mehr oder weniger erklärte Verehrer. Unter diesen war Wladimir weitaus der bedeutendste. Er sah vorzüglich aus, hatte ganz besonders schöne Hände. [...] Er war unter allen, die sich mit Arabella beschäftigten, die einzige wirkliche »Partie«. Dazu kam dann noch ein ganz besonderer Umstand, der Frau von Murska wirklich bezauberte. Gerade er war durch irgendwelche Familienbeziehungen mit dem so schwer zu behandelnden, so unzugänglichen und so äußerst wichtigen Onkel liiert, jenem Onkel, um dessentwillen man eigentlich in Wien lebte und um dessentwillen Lucile Lucidor geworden war. [...] Es war die Eigenart des interessanten alten Herrn, daß er Frauen nicht leiden konnte, weder alte noch junge. Dagegen bestand die unsichere Hoffnung, daß er sich für einen jungen Herrn, der immerhin sein Blutsverwandter war, wenn er auch nicht denselben Namen führte, irgendeinmal in ausgiebiger Weise interessieren könnte. [...] Um die Sache richtig in Gang zu bringen, wurde in unauffälliger Weise Lucidor manchmal zugezogen, wenn Wladimir Mutter und Tochter besuchte, und der Zufall fügte es ausgezeichnet, daß Wladimir an dem Burschen Gefallen fand und ihn schon bei der ersten Begegnung aufforderte, hie und da mit ihm auszureiten, was nach einem raschen, zwischen Arabella und der Mutter gewechselten Blick dankend angenommen wurde. Wladimirs Sympathie für den jüngeren Bruder einer Person, in die er recht sehr verliebt war, war nur selbstverständlich; auch gibt es kaum etwas Angenehmeres, als den Blick unverhohlener Bewunderung aus den Augen eines netten vierzehnjährigen Burschen.

Frau von Murska war mehr und mehr auf den Knien vor Wladimir. Arabella machte das ungeduldig wie die meisten Haltungen ihrer Mutter, und fast unwillkürlich, obwohl sie Wladimir gern sah, fing sie an, mit einem seiner Rivalen zu kokettieren, dem Herrn von Imfanger, einem netten und ganz eleganten Tiroler, halb Bauer, halb Gentilhomme, der als Partie aber nicht einmal in Frage kam. Als die Mutter einmal schüchterne Vorwürfe wagte, daß Arabella gegen Wladimir sich nicht so betrage, wie er ein Recht hätte, es zu erwarten, gab Arabella eine abweisende Antwort, worin viel mehr Geringschätzung und Kälte gegen Wladimir pointiert war, als sie tatsächlich fühlte. Lucidor-Lucile war zufällig zugegen. Das Blut schoß ihr zum Herzen und verließ wieder jäh das Herz. Ein schneidendes Gefühl durchzuckte sie: sie fühlte Angst, Zorn und Schmerz in einem. Über die Schwester erstaunte sie dumpf. Arabella war ihr immer fremd. In diesem Augenblick erschien sie ihr fast grausig, und sie hätte nicht sagen können, ob sie sie bewunderte oder haßte. Dann löste sich alles in ein schrankenloses Leid. Sie ging hinaus und spergte sich in ihr Zimmer. Wenn man ihr gesagt hätte, daß sie einfach Wladimir liebte, hätte sie es

vielleicht nicht verstanden. Sie handelte, wie sie mußte, automatisch, indessen ihr Tränen herunterliefen, deren wahren Sinn sie nicht verstand. Sie setzte sich hin und schrieb einen glühenden Liebesbrief an Wladimir. Aber nicht für sich, für Arabella. [...] Ein Postskriptum war natürlich beigefügt: es enthielt die dringende, ja flehende Bitte, sich nicht zu erzürnen, wenn sich zunächst in Arabellas Betragen weder gegen den Geliebten noch gegen andere auch nur die leiseste Veränderung würde wahrnehmen lassen. Auch er werde hoch und teuer gebeten, sich durch kein Wort, nicht einmal durch einen Blick, merken zu lassen, daß er sich zärtlich geliebt wisse.

Es vergehen ein paar Tage, in denen Wladimir mit Arabella nur kurze Begegnungen hat, und niemals unter vier Augen. Er begegnet ihr, wie sie es verlangt hat; sie begegnet ihm, wie sie es vorausgesagt hat. [...] Es folgt ein neuer Brief, fast noch zärtlicher als der erste, eine neue rührende Bitte, das vielfach bedrohte Glück der schwebenden Lage nicht zu stören, sich diese Geständnisse genügen zu lassen und höchstens schriftlich, durch Lucidors Hand, zu erwidern. Jeden zweiten, dritten Tag geht jetzt ein Brief hin oder her. Wladimir hat glückliche Tage und Lucidor auch. Der Ton zwischen den beiden ist verändert, sie haben ein unerschöpfliches Gesprächsthema. Wenn sie in irgendeinem Gehölz des Praters vom Pferd gestiegen sind und Lucidor seinen neuesten Brief übergeben hat, beobachtet er mit angstvoller Lust die Züge des Lesenden. Manchmal stellt er Fragen, die fast indiskret sind; aber die Erregung des Knaben, der in diese Liebessache verstrickt ist, und seine Klugheit, ein Etwas, das ihn täglich hübscher und zarter aussehen macht, amüsiert Wladimir, und er muß sich eingestehen, daß es ihm, der sonst verschlossen und hochmütig ist, hart ankäme, nicht mit Lucidor über Arabella zu sprechen. Lucidor posiert manchmal auch den Mädchenfeind, den kleinen, altklugen und in kindischer Weise zynischen Burschen. [...]

Es kam eine Nacht, in der Wladimir denken durfte, von Arabella in Lucidors Zimmer empfangen, und wie empfangen, worden zu sein. Es war Lucidor irgendwie gelungen, das Fenster nach der Kärntnerstraße so völlig zu verdunkeln, daß man nicht die Hand vor den Augen sah. Daß man die Stimmen zum unhörbarsten Flüstern abdämpfen mußte, war klar: nur eine einfache Tür trennte von der Kammerfrau. Wo Lucidor die Nacht verbrachte, blieb ungesagt: doch war er offenbar nicht im Geheimnis, sondern man hatte gegen ihn einen Vorwand gebraucht. Seltsam war, daß Arabella ihr schönes Haar in ein dichtes Tuch fest eingewunden trug und der Hand des Freundes sanft, aber bestimmt versagte, das Tuch zu lösen. Aber dies war fast das einzige, das sie versagte. Es gingen mehrere Nächte hin, die dieser Nacht nicht glichen, aber es folgte wieder eine, die ihr glich, und Wladimir war sehr glücklich. [...] Er lernt eine besondere Lust darin finden, daß sie bei Tag so unbegreiflich anders ist; ihre Kraft über sich selber, daß sie niemals auch nur in einem Blick, einer Bewegung sich vergißt, hat etwas Bezauberndes. [...] Er fängt an, gerade aus ihrem doppelten Wesen den stärksten Genuß zu ziehen. [...] Er spricht es überströmend aus, gegen sich selber, auch gegen Lucidor. Es gibt nichts, was den armen Lucidor im Innersten tödlicher erschrecken könnte.

[...]

Die Mutter ist in der qualvollsten Lage. [...] Ein unter der Maske der Freundschaft angebotenes Darlehen wird rücksichtslos eingefordert. Die vehementen Entschlüsse liegen Frau von Murska immer sehr nahe. Sie wird den Haushalt in Wien von einem Tag auf den andern auflösen, sich bei der Bekanntschaft brieflich verabschieden, irgendwo ein Asyl suchen, und wäre es auf dem sequestrierten

Gut im Haus der Verwaltersfamilie. Arabella nimmt eine solche Entschließung nicht angenehm auf, aber Verzweiflung liegt ihrer Natur ferne. Lucidor muß eine wahre, unbegrenzte Verzweiflung angstvoll in sich verschließen. [...] Der Vormittag vergeht mit Packen. Nach Tisch, ohne etwas zu erwähnen, fährt sie zu dem Onkel. Nachts ist ihr der Gedanke gekommen. Sie würde die Worte, die Argumente finden, den sonderbaren Mann zu erweichen. [...] Sie erweicht ihn tatsächlich – er ist nahe daran, das Entscheidende zu tun, aber eine greisenhafte Grille wirft den Entschluß wieder um: er wird später etwas tun, wann, das bestimmt er nicht, und damit basta. Sie fährt nach Hause, schleicht die Treppe hinauf, und in ihrem Zimmer, zwischen Schachteln und Koffern, auf dem Boden hockend, gibt sie sich ganz der Verzweiflung hin. Da glaubt sie im Salon Wladimirs Stimme zu hören. Auf den Zehen schleicht sie hin und horcht. Es ist wirklich Wladimir – mit Arabella, die mit ziemlich erhobenen Stimmen im sonderbarsten Dialog begriffen sind.

Wladimir hat am Vormittag Arabellas geheimnisvollen Abschiedsbrief empfangen. Nie hat etwas sein Herz so getroffen. Er fühlt, daß zwischen ihm und ihr etwas Dunkles stehe, aber nicht zwischen Herz und Herz. Er fühlt die Liebe und die Kraft in sich, es zu erfahren, zu begreifen, zu verzeihen, sei es, was es sei. Er hat die unvergleichliche Geliebte seiner Nächte zu lieb, um ohne sie zu leben. Seltsamerweise denkt er gar nicht an die wirkliche Arabella, fast kommt es ihm sonderbar vor, daß sie es sein wird, der er gegenüberzutreten hat, um sie zu beschwichtigen, aufzurichten, sie ganz und für immer zu gewinnen. Er kommt hin, findet im Salon die Mutter allein. Sie ist aufgeregt, wirr und phantastisch wie nur je. Er ist anders, als sie ihn je gesehen hat. Er küßt ihr die Hände, er spricht, alles in einer gerührten, befangenen Weise. Er bittet sie, ihm ein Gespräch unter vier Augen mit Arabella zu gestatten. Frau von Murska ist entzückt und ohne Übergang in allen Himmeln. Das Unwahrscheinliche ist ihr Element. Sie eilt, Arabella zu holen, dringt in sie, dem edlen jungen Mann nun, wo alles sich so herrlich gewendet, ihr Ja nicht zu versagen. Arabella ist maßlos erstaunt. »Ich stehe durchaus nicht so mit ihm«, sagt sie kühl. »Man ahnt nie, wie man mit Männern steht«, entgegnet ihr die Mutter und schickt sie in den Salon. Wladimir ist verlegen, ergriffen und glühend. Arabella findet mehr und mehr, daß Herr von Imfanger recht habe, Wladimir einen sonderbaren Herrn zu finden. Wladimir, durch ihre Kühle aus der Fassung, bittet sie, nun endlich die Maske fallen zu lassen. Arabella weiß durchaus nicht, was sie fallen lassen soll. [...] Wladimir würde in diesem Augenblick einen sehr ratlosen Monolog halten, wenn nicht die andere Tür aufginge und die sonderbarste Erscheinung auf ihn zustürzte, ihn umschlänge, an ihm herunter zu Boden glitte. Es ist Lucidor, aber wieder nicht Lucidor, sondern Lucile, ein liebliches und in Tränen gebadetes Mädchen, in einem Morgenanzug Arabellas, das bubenhaft kurze Haar unter einem dichten Seidentuch verborgen. Es ist sein Freund und Vertrauter, und zugleich seine geheimnisvolle Freundin, seine Geliebte, seine Frau. Einen Dialog, wie der sich nun entwickelnde, kann das Leben hervorbringen und die Komödie nachzuahmen versuchen, aber niemals die Erzählung.

Ob Luddor nachher wirklich Wladimirs Frau wurde oder bei Tag und in einem anderen Land das blieb, was sie in dunkler Nacht schon gewesen war, seine glückliche Geliebte, sei gleichfalls hier nicht aufgezeichnet.

Es könnte bezweifelt werden, ob Wladimir ein genug wertvoller Mensch war, um so viel Hingabe zu verdienen. Aber jedenfalls hätte sich die ganze Schönheit einer bedingungslos hingebenden Seele, wie Luciles, unter anderen als so seltsamen Umständen nicht enthüllen können.





Synopsis

Act I

Vienna, around 1860. The impoverished Count Waldner and his wife Adelaide have taken up residence at a luxurious hotel, in an attempt to secure a wealthy marriage for their daughter Arabella.

A fortune-teller, from whom Adelaide hopes to learn about the prospects of her plan, uncovers the family's big lie: the Waldners are presenting Zdenka, their second daughter, to the world as Arabella's brother "Zdenko".

Zdenka's disguise in men's clothing is intended to save the family money, as it means only Arabella must be outfitted with a sumptuous wardrobe. The result, however, also makes Zdenka doubt her own identity: "I don't want to be a woman like you."

Among the many suitors for Arabella's hand is the officer Matteo, who has a special relationship with "Zdenko". Their friendship hides Zdenka's secret love for Matteo. While Zdenka bemoans her fate, Arabella longs for a stranger she has glimpsed on the street. This is Mandryka, the nephew of an old regimental comrade of Count Waldner. A photograph of Arabella which Waldner sent to his uncle has lured him to Vienna. Count Waldner is delighted at the generous suitor and decides to set him up with his daughter.

Act II

At a ball. Arabella and Mandryka meet for the first time under her family's eyes. During the course of a long night, they discover different sides of each other's character.

While Arabella, whom the licentious Fiaker-Milli has declared queen of the coachmen's ball, emancipates herself increasingly from her role as a subservient woman, Mandryka, the supposed Prince Charming, reveals his insecure, choleric side.

When he overhears Zdenka passing Matteo a room key to lure him to her hotel room – under the pretence that it is Arabella who would meet him there – jealousy drives Mandryka into a rage, and he turns abusive against Fiaker-Milli.

Act III

“Zdenko” and Matteo spend the night together. When Matteo meets Arabella afterwards, the situation spins out of control. Matteo claims publicly that it could only have been Arabella he made love to in the darkened room. Waldner and Mandryka demand satisfaction.

Only Zdenka’s intervention prevents the worst. Before all those assembled, she reveals her true identity. And Matteo publicly confesses: “And yet, it seems to me I knew from the very start, my sweet little Zdenko!”

The relationship between Arabella and Mandryka, on the other hand, requires re-negotiating after all that has passed.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrlé; *Spielzeit* 2022/23;
Redaktion Jörg Königsdorf; *Gestaltung* Uwe Langner; *Druck*: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Königshausen u. Neumann; veränd. Neuaufl. Edition 2004
Catherine Clément: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft. Aus dem Französischen von Annette Holoch. Vorwort von Silke Leopold. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1994
Uri Ganani: Konvention und Emanzipation. Weibliche Stimmen in der Opernwelt von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Aus dem Hebräischen übersetzt von Markus Lemke. Wallstein Verlag Göttingen 2018
Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt a.M. 1979. Erstdruck in: Die Zeit (Wien), 22.3.1910.
Hugo von Hofmannsthal: Lyrischer Prolog zu Arthur Schnitzlers Drama „Anatol“, Verlag des Bibliographischen Bureaus Berlin, erschienen 1893
Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Gesamtausgabe hrsg. von Willi Schuh. Dritte, erweiterte Auflage. Atlantis Verlag Zürich 1964
Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen. Hrsg. von Willi Schuh (Erstausgabe 1949), Schott Music Mainz 2014
Richard Strauss, Stefan Zweig: Briefwechsel. Hrsg. von Willi Schuh, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1957
Stefan Zweig: Die Welt von Gestern, Bermann Fischer Verlag Stockholm 1944

Die Handlung verfasste Tobias Kratzer

Bildnachweise

Die Fotografien der Inszenierung machte Thomas Aurin.
Die Filmstills in schwarz-weiß stammen von Jonas Dahl, Manuel Braun.

Richard Strauss

Arabella

Lyrische Komödie in drei Aufzügen
Dichtung von Hugo von Hofmannsthal

Premiere am 18. März 2023 an der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Sir Donald Runnicles; *Inszenierung*: Tobias Kratzer; *Bühne, Kostüme*: Rainer Sellmaier;
Choreografie: Jeroen Verbruggen; *Licht*: Stefan Woinke; *Video*: Jonas Dahl, Manuel Braun; *Chöre*: Jeremy Bines;
Dramaturgie: Bettina Bartz, Jörg Königsdorf

Graf Waldner: Albert Pesendorfer; *Adelaide*: Doris Soffel; *Arabella*: Sara Jakubiak; *Zdenka*: Elena Tsallagova;
Mandryka: Russell Braun; *Matteo*: Robert Watson; *Graf Elemer*: Thomas Blondelle; *Graf Dominik*: Kyle Miller;
Graf Lamoral: Tyler Zimmerman; *Fiakermilli*: Hye-Young Moon; *Eine Kartenaufschlägerin*: Alexandra Hutton;
Welko: Jörg Schörner; *Djura*: Michael Jamak; *Jankel*: Robert Hebenstreit;
Ein Zimmerkellner: Thaisen Rusch / Heiner Boßmeyer

Orchester und Chor der Deutschen Oper Berlin

