

E
L
E
K
T
R
A

RICHARD
STRAUSS

ELEKTRA

TRAGÖDIE IN EINEM AUFZUG

MUSIK VON Richard Strauss

TEXT VON Hugo von Hofmannsthal

URAUFFÜHRUNG 25. Januar 1909

KÖNIGLICHES OPERNHAUS DRESDEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 15. Februar 1909

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 10. Juli 2013

GRAND THÉÂTRE DE PROVENCE (Festival d'Aix-en-Provence)

BERLINER PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

23. Oktober 2016

STAATSOPER IM SCHILLER THEATER

KOPRODUKTION DES FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE,

DES TEATRO ALLA SCALA DI MILANO,

DER METROPOLITAN OPERA NEW YORK,

DER NATIONALOPER HELSINKI,

DES GRAN TEATRE DEL LICEU BARCELONA

UND DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG	8	
SYNOPSIS	11	
»ELEKTRA« HEUTE		
von Francis Hüsers.	15	
STRAUSS 1909		
von Detlef Giese.	29	
STAMMBAUM DER ATRIDEN		38
ELEKTRA – WANDLUNGEN EINER BÜHNENGESTALT		
von Walter Rösler.	41	
DREI FRAUEN		
von Patrice Chéreau	53	
EINE OPER ERARBEITEN		
Patrice Chéreau und Daniel Barenboim im Dialog.	59	
ZEITTADEL	66	
PRODUKTIONSFOTOS	70	
AUTORENBIOGRAPHIEN	80	

Produktionsteam und Premierenbesetzung 84

Impressum 86



HANDLUNG

8 Auf dem Hof des Palastes von Mykene. Die Mägde fragen sich, ob Elektra, wie jeden Tag zu dieser Stunde, kommen wird, um den Tod ihres Vaters zu beklagen. Da erscheint die Tochter des Königs Agamemnon und der Klytämnestra und zieht sich sogleich in ihre Einsamkeit zurück. Die Mägde schmähen und verspotten sie. Nur eine ergreift Partei für Elektra.

Elektra bleibt allein zurück. Sie ruft sich die Ermordung Agamemnons ins Gedächtnis, der nach seiner Rückkehr aus Troja von Klytämnestra und ihrem Liebhaber Aegisth mit einem Beil erschlagen wurde. Von Trauer verzehrt, hat Elektra nichts als Rache im Sinn, die sie mit Hilfe ihrer Schwester Chrysothemis und ihres Bruders Orest üben wird. Täglich wartet Elektra auf die Rückkehr des Bruders, der einst als Kind von Mykene fortgeschickt wurde.

Chrysothemis reißt Elektra aus ihren Gedanken, um sie zu warnen: Klytämnestra und Aegisth wollen sie in einen Turm sperren. Chrysothemis bittet ihre Schwester, auf Vergeltung zu verzichten, damit das Leben endlich wieder seinen Lauf nehmen kann. Verächtlich stößt Elektra sie weg.

Klytämnestra erscheint mit ihrem Gefolge. Weil sie von Albträumen geplagt wird, will sie den Göttern Opfer darbringen, um diese versöhnlich zu stimmen. Sie sucht das Gespräch mit Elektra, und als diese ihr liebenswürdiger als sonst begegnet, schickt sie ihre Begleiterinnen fort, um mit ihr allein zu sein. Die Mutter fragt ihre Tochter, ob sie nicht ein Mittel wisse, das ihr den Schlaf wiederbringt. Elektra verrät ihr, sie könne tatsächlich durch ein Opfer erlöst werden. Doch als die Königin sich hoffnungsvoll erkundigt, wer geopfert werden soll, entgegnet ihr Elektra, sie selbst sei es, Klytämnestra, die sterben müsse. Exaltiert beschreibt Elektra, wie die Mutter durch Orests Hand sterben wird. Im Hof

herrscht plötzlich Aufregung: Zwei Fremde sind im Palast eingetroffen und bitten darum, empfangen zu werden. Man flüstert der Königin etwas ins Ohr, ohne ein weiteres Wort eilt sie davon.

Chrysothemis kommt zurück und überbringt die schreckliche Nachricht: Orest ist tot. Elektra will es zuerst nicht glauben. Verzweifelt kommt sie schließlich zu dem Schluss, sie beide müssen nun unverzüglich handeln. Doch Chrysothemis weigert sich, eine solche Tat zu begehen und läuft davon. Elektra verflucht sie. Dann wird sie es eben allein vollbringen.

Einer der beiden Fremden, der sich als Freund von Orest ausgibt und die Nachricht von seinem Tod überbrachte, ist schon eine Weile anwesend. Elektra bedrängt ihn mit Fragen. Als sie ihm ihren Namen verrät, erschauert er. Sie erkennt ihn erst, als sich die Diener ihm zu Füßen werfen: Es ist tatsächlich Orest, der vor ihr steht, Orest, der mit List seinen eigenen Tod verkünden ließ, um in den Palast zu gelangen. Elektra frohlockt und leidet, sie taumelt zwischen unendlicher Zärtlichkeit für ihren Bruder und abgrundtiefer Traurigkeit ob ihres zurückgezogenen Lebens, das sie sich selbst auferlegt hat. Die beiden werden von Orests Pfleger unterbrochen: Die Stunde der Rache ist gekommen, nun muss vollbracht werden, wofür Orest zurückgekommen ist. Orest eilt in den Palast. Fieberhaft harret Elektra jedem noch so kleinen Geräusch entgegen. Da hört man Klytämnestra aufschreien. »Triff noch einmal«, ruft Elektra. Die Königin stößt einen letzten Todesschrei aus.

Dann ein Moment der Panik: Die Mägde haben Schreie vernommen, doch sie laufen davon, als sie hören, dass Aegisth von den Feldern zurückkommt. Er wird von Elektra empfangen, die ihm, auf einmal frohen Mutes, anbietet, ihm in der hereinbrechenden Nacht den Weg zu leuchten. Bald hört man ihn genauso schreien und um Hilfe rufen. Auch er erliegt der Hand des Rächers.

SYNOPSIS

Chrysothemis kommt, sie teilt der Schwester die Rückkehr ihres Bruders und den zweifachen Mord an Klytämnestra und Aegisth mit. Elektra ist wie berauscht und dem Wahnsinn nahe, für sie gibt es nur noch eins: schweigen und tanzen, um ihre Befreiung zu feiern. Sie tanzt mit ungezügelter Exaltiertheit, bis sie schließlich zusammenbricht: Nicht sie sollte die Rache vollzogen haben. Orest bricht wieder auf, unbemerkt und einsam.

Patrice Chéreau, Vincent Huguet

In the courtyard of the Palace of Mycenae, the servants are wondering whether Elektra will be grieving over her father, as it is her daily mourning ritual in memory of her father. Daughter of the King Agamemnon and Clytemnestra, Elektra comes in and locks herself up in her solitude straight away. The servants all criticise and mock her, except for one, who takes her defence.

By herself, Elektra remembers how Agamemnon was assassinated upon his return from Troy, beaten up with an axe by Clytemnestra and her lover Aegistheus. Devastated by her grief, Elektra is obsessed with the revenge she intends to take together with her sister, Chrysothemis, and her brother, Orestes. The latter grew up faraway from the palace ever since he was a child and Elektra is keenly waiting for him day after day. Chrysothemis interrupts Elektra who is caught up in her thoughts and warns her that Clytemnestra and Aegistheus have decided to lock her up in a tower. Chrysothemis asks her sister to renounce vengeance and let life take over again. Elektra rejects the idea with disdain.

Clytemnestra arrives with her suite. She is preparing sacrifices hoping to pacify the Gods as she suffers nightmares. She wants to talk to Elektra and when her daughter's words are more amenable than usual, she sends off her followers to stay with her. The mother asks her daughter what remedy could restore her sleep and Elektra reveals that a sacrifice may indeed free her from her nightmares. But when the Queen full of hope asks whom needs immolating, Elektra replies that it is Clytemnestra herself who needs to die. Elektra goes on to describe with frenzied elation how her mother will succumb under Orestes's blows. Then the court is thrown into a panic: two strangers have arrived and

ask to be seen; a few words are whispered to the Queen, who immediately leaves without saying a single word to Elektra.

Chrysothemis is the one who comes to bear the terrible news: Orestes had died. At first Elektra remains deaf to what has been said, and then, loosing all hope, she concludes that only herself and his sister need to act without further delay. But Chrysothemis refuses to commit such a deed and flees. Elektra curses her, concluding that she will need to act by herself.

One of the strangers who claims to be a friend of Orestes's and has come to bear the news of his death has now been staying at the court for a few days. Elektra besieges him with questions. When she reveals her name, he shakes, in shock. She only recognizes him when the servants of the palace throw themselves at his feet. It is Orestes who really stands in front of her, Orestes, who tricked everybody into believing he was dead in order to sneak into the palace. Elektra is both elated and in despair; she feels boundless fondness for her brother and a fathomless sadness because of the recluse life she has chosen for herself. They are interrupted by Orestes's tutor: the hour of vengeance has come and what Orestes has come back for now needs doing. Orestes enters the palace. Elektra listens out for the slightest noise. Clytemnestra's scream is heard: "Hit one more time", Elektra cries out. The Queen then draws her last gasp.

There is a moment of panic when the servants hear cries. But they flee when they are told that Aegistheus is returning from the fields. As the sun is setting, he meets with Elektra, who suddenly in a joyful mood, offers to give him light and walk him back home. Soon enough it is his turn to scream for help. He too succumbs to vengeful hands.

Chrysothemis comes out of the palace and tells her sister about their brother's return and the double murder of Clytemnestra and Aegistheus. Elektra, hovering between ecstasy and madness, maintains that only silence and dance

can celebrate their liberation. Beset by extreme frenzy, she dances until she drops: she will never be the one to have executed the act of revenge. As for Orestes, he leaves the palace, alone and in silence.

Patrice Chéreau, Vincent Huguet

CHOR

WIE DIESES STAMMHAUS
IN DEM ALTEN LEIDE KRANKT,
ABER DEN KINDERN
AUCH DER ZWIESPÄLTIG
EMPORTE GROLL
SICH NICHT WILL
ZU GESELLIGER HULD
VEREINEN,
UND VERLASSEN,
ALLEIN IN WOGEN,
UNABLÄSSIG ELEKTRA NUR,
GLEICH STETS JAMMERNDER
NACHTIGALL,
LAUT DEN VATER BEWEHKLAGT;
NIMMER DES TODES GRAUN
BEACHTEND,
ZU VERGEHN BEREIT,
WOFERN SIE ES VERTILGT,
DAS DOPPELSCHEUSAL.
WER EHRETE SO
DEN ERZEUGER?

aus der »Elektra« des Sophokles

»ELEKTRA« HEUTE

TEXT VON Francis Hüsers

Als »Arbeit am Mythos« bezeichnet die Philologie die kreative Neudeutung eines altbekannten Stoffes, dem eine über sich selbst hinausweisende Symbolkraft innewohnt, eine zeitlose Relevanz für menschliches Leben. Im Falle der Atriden-Sage ist diese Arbeit am Mythos längst zu einem kaum überschaubaren Berg aus Kunstwerken angewachsen. Er gründet auf den Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides und schließt Werke der Klassischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie die von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss ebenso ein wie deren heutige Interpretation in zeitgemäßen Inszenierungen. Jedes Werk konstruiert dabei eine besondere Spannung zwischen dem Allgemeingültigen des Mythos und dem hier speziell Artikulierten seiner Ausdeutung. Und genau dabei verweist es auf den jeweiligen »Zeitgeist«, auf etwas Soziologisches und Politisches – auf uns. Eine Assoziationen zulassende Betrachtung der Stoffgeschichte sollte sich so auch bei »Elektra« durchaus noch einmal lohnen.

15

DER ATRIDEN-FLUCH

Am Ende des zweiten Teils der »Orestie« von Aischylos, der das Wiedersehen von Elektra und Orest und den Mord an Klytämnestra und Ägisth berichtet, fasst der Chor die drei Stationen des bis dahin ausgelebten Fluchs des Königsgeschlechts der Atriden noch einmal zusammen: vom Kinder schlachtenden Stammvater Atreus über den im Bade getöteten Agamemnon bis zu dem der Schwester wohl wie ein Heiland entgegenkommenden Orest:

So ward dem Geschlecht denn der Könige nun
Dreimaliger Sturm,
In das Haus hintobend, gesendet!
Zum ersten begann kindfressendes Greul
Die entsetzliche Schuld;
Zum zweiten des Herrn unköniglich Los;
Denn im Becken erwürgt kam um der Achair
Kriegsherrlicher Fürst;
Zum dritten erschien – nenn Heiland ich,
Nenn Mörder ich ihn?
Wo endet es je? Wo findet noch Ruh
Die besänftigte Macht des Verderbens?¹

Endet das Morden tatsächlich nie? Im Ursprung ist der Fluch den hilflosen Menschen von den Göttern gegeben, sie führen also nur aus, was diese beschließen. Die Emanzipation vom göttlichen Fluch setzt Humanität voraus, den Willen zur Vernunft und die Übernahme von Verantwortung: die Anerkennung menschlich eigener Schuld. Aber das Archaische aus der Zeit vor der Emanzipation wird nach ihr symbolfähig. Und ein Höhepunkt im Verwertungsprozess des Atriden-Fluchs findet sich zweifellos um das Jahr 1900.

DER ELEKTRA-KOMPLEX

Patrice Chéreau hat mit Blick auf seine »Elektra«-Inszenierung erklärt, Strauss mache bei den drei zentralen Frauenfiguren deutlich, dass »la question de la sexualité est sans doute au cœur de leur violence« – die Frage nach der Sexualität zweifellos hinter ihrer Gewalttätigkeit stecke.² Tatsächlich fordert Chéreaus Beobachtung dazu auf, die Arbeit am Mythos, die Hofmannsthal und Strauss mit ihrer »Elektra« leisten, in einen zeitgeschichtlichen Kontext zu setzen. Denn

es ist keineswegs Zufall, dass Hofmannsthals »Elektra«-Drama zur gleichen Zeit entsteht wie Freuds Psychoanalyse.

Als Hofmannsthal im Spätsommer 1903 seine Tragödie Elektra »frei nach Sophokles« niederschrieb, lehrte Sigmund Freud an der Universität Wien seit einem Jahr als Professor für Neuropathologie. Knapp drei Jahre vorher, im symbolhaften Jahr 1900, war »Die Traumdeutung« von ihm erschienen, und die von Freud zusammen mit Josef Breuer herausgebrachten »Studien über Hysterie«, bis heute Grundstein psychoanalytischer Theorie, waren als Buch 1895 auf den Markt gekommen und von Hofmannsthal auch gelesen worden. Von diesen Falldarstellungen weist schon die erste, die von Josef Breuer behandelte »Anna O.« (alias Bertha Pappenheim), als vielleicht berühmteste einige mögliche Ähnlichkeiten mit der Figur der Elektra auf, denn Anna O., die ihren Vater »vergötterte« und pflegte, erlitt laut Breuer durch dessen Tod »das schwerste psychische Trauma, das sie treffen konnte«.³ Aus heutiger Sicht erstaunt aber vielleicht noch mehr, dass Freud und Breuer bei der Auswertung der Fälle als Mittel zur Überwindung einer traumatischen Störung tatsächlich das zentrale Motiv der Elektra-Figur nennen: »Die Reaktion des Geschädigten auf das Trauma hat eigentlich nur dann eine völlig ›kathartische‹ Wirkung, wenn sie eine adäquate Reaktion ist; wie die Rache.«⁴ Elektras Fixierung, den Mord an ihrem Vater Agamemnon zu rächen durch die Tötung der Mörder, also ihrer Mutter Klytämnestra und deren Liebhaber Ägisth, käme so gesehen eine ganz ›gesunde‹, jedenfalls Ich erhaltende psychologische Funktion zu.

Der Beziehung Elektras zu ihrem Vater Agamemnon kann man sich hierbei nur über die Frage nähern, worin eigentlich konkret das traumatische Erlebnis Elektras besteht. Ist es der – womöglich ›hautnah‹ miterlebte – brutale Mord? Ist es der Verlust der Vaterfigur? Ist es ein sexueller Missbrauch? Oder ist es am Ende alles zusammen? Die visionären Erklärungen, die Hofmannsthal seiner Elektra in den Mund

legt, lassen alle diese Deutungen zu. So gibt sie im Schauspiel dem endlich erkannten Bruder eine Darstellung ihres Frau-Werdens, bei der es uns unmöglich wird, zwischen Metapher und Realität zu unterscheiden – eine Stelle, die aufgrund der Textbearbeitung von Richard Strauss verkürzt und umgestellt in den Operntext übernommen wurde:

18

Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe
ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich
mit keuschem Schauer, wie mein nackter Leib
vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht
wie etwas Göttliches hinleuchtete.
Ich fühlte, wie der dünne Strahl des Monds
in seiner weißen Nacktheit badete
so wie in einem Weiher, und mein Haar
war solches Haar, vor dem die Männer zittern,
dies Haar, versträhnt, beschmutzt, erniedrigt, dieses!
Verstehst du's, Bruder! diese süßen Schauer
hab' ich dem Vater opfern müssen. Meinst du,
wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen
nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht
bis an mein Bette? Eifersüchtig sind
die Toten: und er schickte mir den Haß,
den hohläugigen Haß als Bräutigam.
Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet
wie eine Viper, über mich in mein
schlafloses Bette lassen, der mich zwang,
alles zu wissen, wie es zwischen Mann
und Weib zugeht. Die Nächte, weh die Nächte,
in denen ich's begriff! Da war mein Leib
eiskalt und doch verkohlt, im Innersten
verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,
da war ich weise, und die Mörder hielten –
– die Mutter, mein' ich, und den, der bei ihr ist, –
nicht einen meiner Blicke aus!⁵

Rein metaphorisch gelesen, meinte Elektra hier, dass der brutale Mord am Vater ihr die weibliche Lust genommen hat und ihr eigener Hass auf die Mörder sie lehrte, »wie es zwischen Mann und Weib zugeht« – nämlich so mörderisch wie eben zwischen Klytämnestra und Agamemnon. Das elterliche Vorbild hätte ihr die Annahme der eigenen Libido unmöglich gemacht – deshalb blieb sie Jungfrau, »eiskalt und doch verkohlt«, also frigide, eine Jungfrau, die doch schon »im Innersten verbrannt« ist durch das vorgelebte Beispiel der Eltern.

19

Den hier von Elektra beschworenen Bildern ist jedoch eine Plastizität eigen, die uns beständig hinter die Metapher zu locken versucht und uns auffordert, die gleiche Stelle wie ein Vexierbild in den Bericht tatsächlicher sexueller Erfahrung umkippen zu lassen, wenn wir etwa hören, dass »der süße Schauer«, das heißt die eigene Libido – siehe: der Mond, der wie in einem Weiher in der Nacktheit des eigenen Körpers badet – dem Vater »geopfert« wurde. Doch wer verbirgt sich hinter dem Hass, dem »Gräßlichen«, den sie ins Bett lassen musste, um von ihm zu lernen, »wie es zwischen Mann und Weib zugeht«? Wäre am Ende sogar denkbar, neben einem möglichen Inzest mit Agamemnon auch eine Vergewaltigung durch Ägisth anzunehmen? Und so oder so wäre es in jedem Fall gewusst von der Mutter Klytämnestra? Zu mörderischen Rachephantasien reichten solche Traumatisierungen jedenfalls allemal. Doch nein! Diese Lesarten sind nicht eindeutig zulässig! Aber eben genau diese Uneindeutigkeit muss Hofmannsthal gewollt haben.

Die Beziehung zur Mutter ist Elektra ebenfalls nur beschreibbar in metaphorischen Visionen, mit denen sich das Bild der Mutter vollkommen auflösen lässt in den Hass auf die Mörderin des Vaters. Der Mord macht aus dem gebärenden Körper der Mutter das Grab des Vaters. Ist der Leib der Mutter, »das dunkle Tor, aus welchem ich an das Licht der Welt gekrochen bin«, so muss sie ja aus ihres »Vaters

Grab herausgekrochen« sein, stellt Elektra in Hofmannsthals Drama fest. Schon diese Perversion des Mutterbilds würde genügen, Elektras Hysterie, ihre psychische Auffälligkeit zu erklären. Im Operntext ist diese Textstelle gestrichen, die einzige, an der eine Mutter-Kind-Beziehung zwischen Klytämnestra und Elektra spürbar wird, sodass Strauss' Oper völlig die Aufmerksamkeit dafür abgeht, dass Elektra durch Klytämnestras Mord an Agamemnon ja keineswegs nur den Vater verloren hat, sondern gleichzeitig auch die Mutter!

Die Beziehung Elektras zu ihrer Schwester ist in Drama und Oper dabei das wichtigste Mittel zur Charakterisierung der Hauptfigur. Denn ohne Spiegel und Widerpart der Chrysothemis wäre Elektras Fixierung nur halb so deutlich. Und selbstverständlich ist die von Schwangerschaft und Mutterglück träumende Schwester gegenüber Elektra zunächst kaum anders denn als positive, ja »gesunde« Kontrastfigur zu verstehen. Tatsächlich ließen sich Elektra und Chrysothemis dabei auch als zwei verschiedene Figurationen eines einzigen (schizophrenen?) Ich interpretieren, was Hofmannsthal im Nebentext seines Schauspiels explizit andeutet, etwa wenn nach der Nachricht vom vermeintlichen Tod des Bruders die beiden Schwestern nun »aneinandergedrückt daliegen, wie ein Leib«. Beide leiden unter dem (erlebten) Mord am Vater, beide versuchen, das Trauma zu überwinden: Elektra durch die Vision vom Rachemord an den Mördern, Chrysothemis durch den hysterischen Wunsch nach einem »Weiberschicksal«.

Dass Werke wie die Strauss-Opern »Salome« (1905) und »Elektra« (1909) zeitgleich mit einer vermeintlich allgemeingültigen psychologischen Theorie entstehen, bei der die Annahme von der Verdrängung sexueller Bedürfnisse zentral ist, verweist darauf, dass es hier um eine Gesellschaft geht, deren »Bürgerlichkeit« eine besondere Ausprägung erreicht hat – eine Bürgerlichkeit nämlich, deren materielle Existenz (Beruf und Besitz) wie soziokulturelle Identität vollkommen auf die Einhaltung von Regeln aufgebaut ist, deren Inhalte

chauvinistisch-nationalistisch und patriarchalisch-misogyn sind. Freuds Konzeption vom »Über-Ich« wäre ohne die gesellschaftliche Betonung streng regelgeleiteten Handelns nicht denkbar. In dieser verklemmten, hochbürgerlichen Gesellschaft Westeuropas zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewähren Stoffe der Antike archaisch (also: vor-kulturell) anmutende Bilder von unmittelbarer Körperlichkeit und direkter Gefühlsauslebung: schwangere und gebärende Frauen, gelebte, nicht selten mit Gewalt verbundene Sexualität, Mord, in Leiblichkeit ausgedrückte Familienbeziehungen, Hass und Rache ebenso wie ungebändigte Freude. Das musiktheatralische Kunstwerk bietet so eine Sprache, mit der sich Sexualität und die mit ihr verbundenen Konflikte des bürgerlichen Ich in der Alltagsrealität dieser Gesellschaft überhaupt einmal öffentlich thematisieren lassen.

ELEKTRA UND JAMES DEAN

Es gibt einen anderen, sehr viel jüngeren Mythos an zentraler Stelle abendländischer Kultur, in den viele Elemente der Geschichte des Atriden-Fluchs eingeflossen sind, der sich aber auch bedeutsam unterscheidet: Shakespeares »Hamlet, Prinz von Dänemark« von 1601. Auf diese, schon 1904 von Hofmannsthal selbst in seinen Aufzeichnungen festgehaltene Assoziation hat ebenfalls Regisseur Patrice Chéreau noch einmal hingewiesen: »Hamlet nämlich, der die Rache, die er von sich selbst so erbarmungslos fordert, nie vollziehen sollte. Vergeltung üben für den Vater, es lauthals verkünden, sich von der unlösbaren Aufgabe verzehren lassen und dem Wahnsinn anheimfallen. ›Was mich bei Elektra interessiert hat‹, sollte Hofmannsthal später sagen, ›ist die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet.«⁶

Der Wunsch nach Rache und die Frage nach dem Wesen des Wahnsinns sind denn auch die wichtigsten gemeinsamen Elemente von »Elektra« und »Hamlet«. Die

Thematisierung des Wahnsinns aber ist stets an das Problem der Geistererscheinung gekoppelt. Elektra ruft den in Strauss' Musik, aber nicht auf der Szene, immer wieder allgegenwärtigen Geist Agamemnons an, damit er sich quasi ›in Person‹ zeige. Doch wenn überhaupt, so ist er ihr lediglich am Vortag einmal »wie ein Schatten, dort im Mauerwinkel« erschienen. So begünstigt beides, die deutliche Markierung durch das musikalische Agamemnon-Motiv wie das szenische Nicht-Auftreten als Figur, das moderne Verständnis, der Geist Agamemnons existiere nur in Elektras Wahrnehmung.

Ganz anders für Hamlet, dessen Vaters Geist zuerst den Wachposten leibhaftig erscheint, dann von Hamlet buchstäblich zur Rede gestellt wird und schließlich dem Prinzen so handfeste Anweisungen erteilt, dass sich die geisterhafte Natur des Geistes selbst unter Anerkennung einer entsprechenden Tradition im Elisabethanischen Theater durchaus in Frage stellen ließe: Spielt hier jemand vielleicht Hamlet den Geist seines Vaters nur vor, um ihn zum Mord an Claudius aufzustacheln? Und liefert dieser (leichte) Zweifel an der Geisterexistenz vielleicht auch den tieferen Grund dafür, dass die Suche Hamlets nach Gewissheit über den Mord am Vater seine zentrale Handlungsmotivation darstellt – und eben nicht wie bei Elektra der bloße Rachewunsch?

Allerdings bestätigt Hamlet selbst dem seine eigene Ermordung berichtenden Geist, dass er den Mörder längst erahnt hatte: »O mein prophetisches Gemüt! Mein Oheim?«, ruft Hamlet ja dem Geist im ersten Akt zu. Selbst der leibhaftig auftretende, auch von anderen wahrgenommene und vernehmbar sprechende Geist bei Shakespeare steht so auch in irgendwie diffuser Verbindung mit Hamlets Bewusstsein.

Elektra hingegen hat immer Gewissheit über den Mord an Agamemnon. Sie ist nicht wie Hamlet interessiert an Sein oder Nicht-Sein, Wissen oder Nicht-Wissen, am kunstfertigen Spiel von Überführung und Aufdeckung. Elektra will nur Rache. Elektra ist wie ein Tier – und das Animalische an

ihr, noch stärker in Strauss' Oper betont als in Hofmannsthals Schauspiel, macht bis heute das »Archaische« des Stoffs aus, von dem auch Dichter und Komponist fasziniert waren.

Hamlet spielt den anderen einen Wahnsinn vor, wo Elektra – sich selbst dabei ganz ernst nehmend – besessen ist von ihrer wahnsinnigen Rachelust. Und Hamlet im gespielten Wahn kann scharfzüngig und witzig sein, z. B. wenn er im vierten Akt dem König Claudius berichtet, dass die Leiche des von ihm ermordeten Polonius »beim Essen ist« – nämlich von den Würmern gegessen wird. Und Hamlet ist natürlich auch verführerisch – etwas, das Elektra völlig abgeht. Das lässt sich schon im Bericht Ophelias erahnen, wenn sie im zweiten Akt Polonius erzählt, dass Hamlet »mit ganz aufgerissenem Wams« (heißt das: mit nackter Brust?) zu ihr kam, um sie wortlos anzuschmachten. Der im Übrigen eine »politische« Hamlet-Lesart favorisierende Shakespeare-Spezialist Jan Kott liefert sogar eine eben darauf fußende Charakterisierung. Seine Assoziation aber führt denn auch direkt ins Heutige. Hamlet begehre auf »wie Jugendliche«, schreibt Kott, »besitzt aber gleichzeitig etwas von der Anmut James Deans. Er wird von einer ungestillten Passion getrieben.«⁷ Und zu dieser James-Dean-Anmut passt auch Hamlets Verhältnis zu seiner Mutter. Denn auch er wirft seiner Mutter schon im ersten Akt Verrat am Vater vor, erreicht dabei aber niemals die Brutalität der Visionen, die Elektra Klytämnestra entgegenschleudert. Schließlich gebietet ihm bei Shakespeare ja auch der Geist des Vaters, seine Mutter zu verschonen:

Lass Dänemarks königliches Bett kein Lager
Für Blutschand' und verruchte Wollust sein.
Doch, wie du immer diese Tat betreibst,
Befleck dein Herz nicht; dein Gemüt ersinne
Nichts gegen deine Mutter; überlass sie
Dem Himmel und den Dornen, die im Busen
Ihr stechend wohnen.⁸

Wäre hier endlich ein allererster Hoffungsstreifen erkennbar, dass Menschen dem Fluch durch ein Gebot der Vernunft entkommen könnten?

Wenn es eine Moral der Atriden-Sage gibt, die für uns heute weltpolitisch wie persönlich Aktualität besitzt, hat sie wohl damit zu tun, die urmenschliche Regung akzeptieren zu können, sich nach erlittener Verletzung unbedingt rächen zu wollen – aber eben auch mit der besseren Erkenntnis, dass Rache nur neue Rache, Gewalt nur Gewalt und Ausgrenzung und Abspaltung nur Unfreiheit und Krieg erzeugen.

24

- 1 Zitiert nach: Aischylos, Sophokles, Euripides. Die großen Tragödien, darin: Aischylos in der Übersetzung von J. G. Droysen, Düsseldorf 2006, Albatros, S. 198.
- 2 Patrice Chéreau: »Trois femmes«, in DVD-Booklet zu »Elektra«, Bel Air Classiques 2014.
- 3 Josef Breuer/Sigmund Freud: »Studien über Hysterie«, 6. Aufl. Frankfurt/M. 2007, S. 46.
- 4 ebenda, S. 32.
- 5 Hugo von Hofmannsthal: »Elektra. Tragödie in einem Aufzug«, Stuttgart 2001, Reclam, S. 49 f.
- 6 Patrice Chéreau, a. a. O.
- 7 Jan Kott: »Shakespeare heute«, Berlin 1989, Alexander Verlag, S. 76.
- 8 William Shakespeare: »Hamlet. Prinz von Dänemark«, Deutsch von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart 2014, Reclam, S. 37.

ELEKTRA

O FÜRST APOLLON,
HÖRE SIE NUN GNÄDIGLICH
UND MICH MIT IHNEN,
DIE ICH OFT,
SOVIEL MIR WAR,
MIT STETS ERMÜDUNGSLOSER
HAND DIR DARGEBRACHT.
AUCH NUN,
LYKEIOS APOLLON,
WIE ICH NUR VERMAG,
SO FLEH, UMFASSE,
BITT ICH DICH:
SEI HOLD GESINNT,
ALS UNSER BEISTAND
UNSREM RAT HERZUGESELLT.
UND ALLEN MENSCHEN ZEIGE,
WAS DIE GÖTTER STETS
GOTTLOSER UNTAT GEBEN
FÜR ERWIDERUNG.

aus der »Elektra« des Sophokles

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
BERLIN, 11. MÄRZ 1906.

Ich habe nach wie vor die größte Lust auf Elektra und habe mir dieselbe auch schon bereits ganz schön zum Hausgebrauch zusammengestrichen. Die Frage, die ich mir noch nicht endgültig beantwortet habe (das wird wohl im Sommer, der Zeit, wo ich produzieren kann, entschieden werden), ist nur, ob ich unmittelbar nach Salome die Kraft habe, einen in Vielem derselben so ähnlichen Stoff in voller Frische zu bearbeiten, oder ob ich nicht besser tue, an Elektra erst in einigen Jahren heranzutreten, wenn ich dem Salomestil selbst viel ferner gerückt bin. Darum wäre es mir immerhin wertvoll, zu wissen, was Sie etwa an Anderem für mich auf Lager haben und ob ich einer der Salome entfernteren Stoff Ihrer Hand vielleicht vor Elektra vornehmen könnte.

[...] Jedenfalls bitte ich Sie 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 sicherlich Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben.

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
RODAUN BEI WIEN, 27. APRIL 1906

Es hat mich aufs herzlichste gefreut, auch in Ihrem Brief ausgesprochen zu sehen, was lange mein Gedanke und Wunsch war: daß wir etwas zusammen früher oder später machen werden und müssen. Nun muß ich schon sagen, daß ich, wie die Dinge mir nun zu liegen scheinen, allerdings sehr froh wäre, wenn Sie es möglich fänden, zunächst an der Elektra festzuhalten, deren »Ähnlichkeit« mit dem Salome-Stoff mir bei näherer Überlegung doch auf ein Nichts zusammenschrumpfen scheint. (Es sind zwei Einakter, jeder hat einen Frauennamen, beide spielen im Altertum und beide wurden in Berlin von der Eysoldt kreiert: ich glaube, darauf läuft die ganze Ähnlichkeit hinaus.) Denn die Farbenmischung scheint mir in beiden Stoffen eine so wesentlich verschiedene zu sein: bei der Salome soviel purpur und violett gleichsam, in einer schwülen Luft, bei der Elektra dagegen ein Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell. Auch scheint mir die auf Sieg und Reinigung hinauslaufende, aufwärtsstürmende Motivenfolge, die sich auf Orest und sein Zitat bezieht – und die ich mir in der Musik ungleich gewaltiger vorstellen kann als in der Dichtung –, in Salome nicht nur nicht ihresgleichen, sondern nichts irgendwie Ähnliches sich gegenüber zu haben.



STRAUSS 1909

TEXT VON Detlef Giese

In der Mitte seines Lebens, im Zenit seines Könnens und auf dem vorläufigen Höhepunkt seiner öffentlichen Anerkennung – das ist Richard Strauss 1909, dem Jahr der Uraufführung seiner »Elektra«. Diese Uraufführung war am 25. Januar an der Dresdner Hofoper, dem von Strauss zeitlebens bevorzugten Premierenhaus, über die Bühne gegangen, drei Wochen später, am 15. Februar, wurde bereits das Berliner Publikum mit dem neuen, inhaltlich wie musikalisch spektakulären Werk bekannt gemacht. Die Reaktionen auf die Darbietung im Königlichen Opernhaus Unter den Linden waren eher verhalten bis offen negativ, nur wenig differenziert, bisweilen sogar regelrecht feindselig: In der »Täglichen Rundschau« war etwa zu lesen: »So ungefähr muß es vor fünfhundert Jahren gewesen sein, wenn ein Flagellantenzug vorüberzog. Derselbe wahnwitzige Lärm. Klatschende Geißelhiebe, wildes Gekreisch und Tollhausgelächter. Hin und wieder tönt aus dem Chaos etwas anderes hervor. Ein paar Takte, die nach Musik klingen, irgendeinem kirchlichen Lied vielleicht oder irgendeine Volksliederinnerung. Aber schon rast der Wahnsinn drüber her, zerfetzt die Melodie und wirbelt sie fort.« Und die »Kreuzzeitung« wusste zu berichten: »Ein Werk, dessen Monstrosität, aber auch zugleich Langweiligkeit bisher unerreicht ist. Die Singstimmen werden einfach als Instrumente behandelt, sie haben die unmöglichsten Intervalle zu treffen, während das Orchester zu gleicher Zeit in zwei, drei anderen Tonarten spielt, sie müssen die tollsten Bocksprünge machen, anhaltend in der höchsten Lage schreien. An andauernden grauenvollen Missklängen übertrifft die Partitur die der »Salome« ganz

bedeutend. Natürlich wendet der Komponist wieder seinen alten, bewährten Kniff an, wenn er es gar zu toll getrieben hat, plötzlich eine Zeitlang reine Harmonie erklingen zu lassen, diese wirkt nach dem wüsten Durcheinander so erquicklich, daß naive Gemüter darin überschwengliche Schönheiten zu finden glauben, während sie, für sich betrachtet, gar nichts sind, verbrauchte, keineswegs vornehme melodische Wendungen, die ein nicht gerade mittelmäßiger Komponist verschmähen würde.« Eine dritte Pressestimme, ebenfalls aus dem konservativen Lager, sei zitiert, aus der Zeitung »Der Tag«: »Das Werk, das Hofmannsthal begonnen, hat Richard Strauss fortgesetzt. Auch er betont alles Häßliche noch stärker, und zwar mit besonderem Glück; das Versöhnende erscheint nur gelegentlich wie von ferne leuchtend. Im ganzen genommen könnte man den Tonsatz zur Elektra als das Bestreben kennzeichnen, durch Musikinstrumente charakteristische Geräusche zu erzeugen, Geräusche, die sich an die Handlung auf das engste anschließen, jedes Ereignis, jede szenische Bewegung unterstreichen und auf Leute, die in einem Musikdrama auf die Musik keinen Wert legen, eines Eindrucks nicht verfehlen werden. [...] Es kommen aber auch Stellen vor, die sich dem nähern, was man bisher unter Musik verstanden hat.«

Als Erfolg konnte Strauss die Berliner Aufführung gleichwohl verbuchen, war sie doch dazu angetan, den Ruhm des Mittvierzigers weiter zu befördern. Als führender deutscher Komponist (und Dirigent) galt er ohnehin bereits, wozu neben seinen Tondichtungen für das große spätromantische Orchester vor allem auch das Vorgängerwerk der »Elektra«, der Einakter »Salome« beigetragen hatte. Nachdem die Karriere des Opernkomponisten Strauss zunächst ein wenig schleppend angelaufen war – sowohl der Erstling »Guntram« (1894) als auch die nachfolgende »Feuersnot« (1901) konnten keinen Erfolg erringen und hinterließen insgesamt nur geringen Eindruck – wurde die 1906 uraufgeführte »Salome«

zur Sensation. Künstlerisch ein Triumph, kommerziell ausgesprochen einträglich, mit immenser Resonanz im In- und Ausland – »Salome« hatte den Bekanntheitsgrad und das Renommee des Richard Strauss offensichtlich auf eine neue Höhe geführt.

1906 markiert auch den Beginn der Arbeit an »Elektra«. Ein noch ambitionierteres Werk als »Salome« sollte dieses Opus werden, mit einer bislang noch nicht erlebten Expressivität und Klangwucht. Der außergewöhnlichen Sprachkraft, ja Sprachgewalt der literarischen Vorlage Hugo von Hofmannsthals, zu dem Strauss bekanntlich eine Art »Wahlverwandtschaft« empfand, sollte eine Musik beigegeben werden, die über vergleichbare Qualitäten verfügte. Im wahrsten Sinne des Wortes zupackend wurde sie dann auch, von einer unmittelbar wirksamen Ausdrucksintensität und einem spürbaren Überwältigungsvermögen – dass sich Strauss hier von seinem bewunderten Vorbild Wagner, dem anderen Richard, nachhaltig inspirieren ließ, kann als ausgemacht gelten. Manches trieb er dabei in die Extreme, man denke nur an die gigantisch anmutende Orchesterbesetzung und die harmonischen Ausweitungen, die sich nahe an die Grenze zur Atonalität heranbewegen. Mit seiner »Elektra«-Partitur hat sich Strauss jedenfalls als ästhetisch hochgradig avancierter Komponist ebenso markant wie selbstbewusst musikgeschichtlich positioniert.

Ein »Bürgerschreck« wie noch in den Jahren vor 1900 war er indes nicht mehr. Oder nur noch sehr bedingt, wirft man einen Blick auf seine Lebenswelt am Ende der ersten Dekade des neuen Säkulums. Ein wohlsituerter »Großkünstler« war er inzwischen geworden, durchaus mit bourgeois Attitüde. Die prachtvolle Garmischer Villa mit opulentem Grundstück und Hauspersonal, die er sich nach eigener Aussage vom finanziellen Gewinn der »Salome« hatte leisten können, unterstreicht demonstrativ diese Haltung und diesen Anspruch. Seine stetig weiter sich hebende künstle-

rische und gesellschaftliche Stellung trug desgleichen dazu bei, in Strauss eine der maßgeblichen Gestalten der Musik zu sehen, zumindest im deutschen Sprachraum.

In dieser Zeit hat Strauss, der gebürtige Bayer, in der Reichshauptstadt Berlin das Zentrum seines Wirkens gefunden. An der Königlichen Hofoper amtiert er seit 1898 als »Erster Preußischer Kapellmeister« mit sehr gutem Gehalt und mehr als akzeptablen Arbeitsbedingungen. Wohnung genommen hat er im gutbürgerlichen Charlottenburg, damals noch eine selbstständige Stadt, in der Knesebeckstraße unweit des Schiller Theaters, das in jenen Jahren bereits seinen Spielbetrieb aufgenommen hatte. Von dort fuhr er nahezu täglich in das historische Zentrum Berlins, an den Boulevard Unter den Linden, um seinen Dienstaufgaben nachzukommen, mit der Hofkapelle, mit den Solisten und dem Chor zu arbeiten und darüber hinaus eine ganz erstaunliche Anzahl von Vorstellungen zu dirigieren. Zunächst war er vor allem als Operndirigent aktiv, erst ab 1908, mit seiner Berufung zum Generalmusikdirektor, übernahm er auch die sinfonischen Konzerte, die zuvor hauptsächlich in den Händen Felix von Weingartners gelegen hatten – ein Aufstieg nach Maß, ehrenvoll und verpflichtend zugleich. Sein Debüt im Haus Unter den Linden hatte der 34-jährige Strauss mit Wagners »Tristan und Isolde« gegeben. Bereits in seiner ersten Saison 1898/99 leitete er mehr als 70 Aufführungen von mehr als zwei Dutzend unterschiedlichen Werken des deutschen, italienischen und französischen Repertoires. Mozart und Wagner sollten in der Folgezeit seine Favoriten sein, hinzu kamen zahlreiche Vorstellungen seiner eigenen Opern und Musikdramen, die er an der Berliner Hofoper an rund 200 Abenden dirigierte. In den Berliner Jahren, die noch bis zum Ende des 1. Weltkriegs reichen sollten, entstanden nach und nach jene Werke, die den Komponist weltberühmt machten: »Salome«, »Elektra«, »Der Rosenkavalier«, »Ariadne auf Naxos« und »Die Frau ohne Schatten«. Im damals eher kon-

servativen Berlin stießen diese Werke aufgrund ihrer teils provozierenden Sujets und einer – zumindest im Falle von »Salome« und »Elektra« – spürbar »modernen« Musik auf manche Widerstände, setzten sich schließlich aber durch und blieben im Spielplan verankert.

Nicht zuletzt war es Richard Strauss selbst, der eine Menge dazu beitrug. Seine zunehmende Prominenz als Dirigent wirkte sich merklich auf seine Anerkennung als Komponist aus. Mit Strauss besaß das Wilhelminische Berlin einen Künstler, der auf beiden Gebieten überaus erfolgreich wirkte und der wachsenden, gerade auch auf den Gebieten von Kunst und Kultur weiter aufblühenden Metropole an der Spree den gewünschten Glanz brachte. Allein beim Kaiser und seinem Hofstaat war Strauss nicht sonderlich beliebt – dafür erschienen seine Werke insgesamt doch als zu gewagt, obwohl sein Können und seine gestalterische Souveränität (vor allem im Sinne der Beherrschung seines kompositorischen und instrumentatorischen Handwerks) außer Frage standen. Als Ausgleich für die neuen Klänge, gewissermaßen zur Besänftigung, komponierte er sogar eine Reihe von Märschen für den Kaiser, ohne jedoch bei Wilhelm II. auf größere Resonanz zu stoßen.

Ab 1905 wurde Strauss zugestanden, lediglich sechs Monate im Jahr präsent sein zu müssen, um sich dem Komponieren und seiner immer weiter ausgedehnten Gastiertätigkeit – Strauss entwickelte sich zu einem der ersten »Reisedirigenten« – widmen zu können. Seiner Karriere an der Hofoper und bei der Hofkapelle tat dies keinen Abbruch. Im Gegenteil: Als Leiter der regulären Sinfoniekonzerte des Orchesters, die seinerzeit bereits eine jahrzehntelange Tradition besaßen, stieg sein Ansehen nochmals – und dass er darüber hinaus auch vom Berliner Philharmonischen Orchester für Dirigate angefragt und verpflichtet wurde, lässt nur noch deutlicher sein Ankommen in der ersten Reihe erkennen.

Allein mit der Preußischen Hofkapelle (die nach dem Weltkrieg und der Revolution ab 1919 den neuen Namen »Staatskapelle Berlin« trug) sollte Strauss weit über 100 verschiedene Programme dirigieren. In dieser politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchphase zog es ihn von Preußen jedoch nach Wien. In seiner Berliner Funktion beerbt wurde er von dem jungen Wilhelm Furtwängler, bevor in der Zeit der Weimarer Republik Dirigenten wie Hermann Abendroth, Erich Kleiber oder Otto Klemperer das Zepter übernahmen. Ab und an erschien bis in die 1930er Jahre hinein aber auch Richard Strauss am Pult des Orchesters, vornehmlich bei Aufführungen eigener Werke.

Der betagte Strauss hat sich in seinen autobiographischen Erinnerungen »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren« überaus wohlwollend über seine Tätigkeit an der Berliner Lindenoper und über seine Arbeit mit dem Orchester geäußert: »Ich hatte niemals Grund, diese Beziehung zu Berlin zu bereuen; habe eigentlich nur Freude erlebt, Sympathie und Gastlichkeit gefunden. 15 Jahre Sinfoniekonzerte der Kgl. Kapelle waren reine Stunden künstlerischer Arbeit. Die Beziehungen zur Berliner Staatsoper haben alle anderen Wechselfälle [...] überdauert.«

Die von Strauss geleiteten Sinfoniekonzerte mit der Hof- bzw. Staatskapelle waren stilistisch durchaus weit gefächert. Bachs »Brandenburgische Konzerte« und Händels Concerti grossi kamen ebenso zur Aufführung wie Sinfonien der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven. Auffallend häufig standen Stücke von Weber, Schumann, Berlioz und Liszt auf dem Programm, vom Letzteren eine bemerkenswerte Anzahl seiner Sinfonischen Dichtungen und Sinfonien. Wagner und Bruckner waren wiederholt vertreten, desgleichen Brahms und Reger. In besonderer Weise setzte sich Strauss für seinen Generationskollegen Gustav Mahler ein, von dessen Sinfonien er mehrere als Erstaufführungen in Berlin präsentierte. Und last but not least waren es seine

eigenen Werke, denen er sich immer wieder widmete, nicht zuletzt auch in Sonderkonzerten, die auch nach seinem offiziellen Abschied von Berlin in den 20er und 30er Jahren des Öfteren stattfanden.

Eine lange, ereignisreiche Geschichte ist dies. Die Verbindung von Richard Strauss und der Hofoper Unter den Linden und mit der Königlich Preußischen Hofkapelle besitzt durchaus den Status einer »Ära« in der Historie der Berliner Musik, in der das Licht den Schatten glanzvoll überstrahlt. Die Zeit der »Elektra«, wesentlich die Jahre 1908 und 1909, sehen Strauss im Vollbesitz seiner kreativen Kräfte, sie sehen den Komponisten und Dirigenten zu neuen Ufern aufbrechen, ohne dass der Aufbau einer gefestigten Existenz aus dem Blick gerät. Es sind Jahre des Wagens, aber auch des Absicherns, des Ausgreifens ins Unbekannte und des Eingehens ins Etablierte. Man kommt nicht umhin, Respekt vor diesem staunenswerten Leben und Werk zu haben.

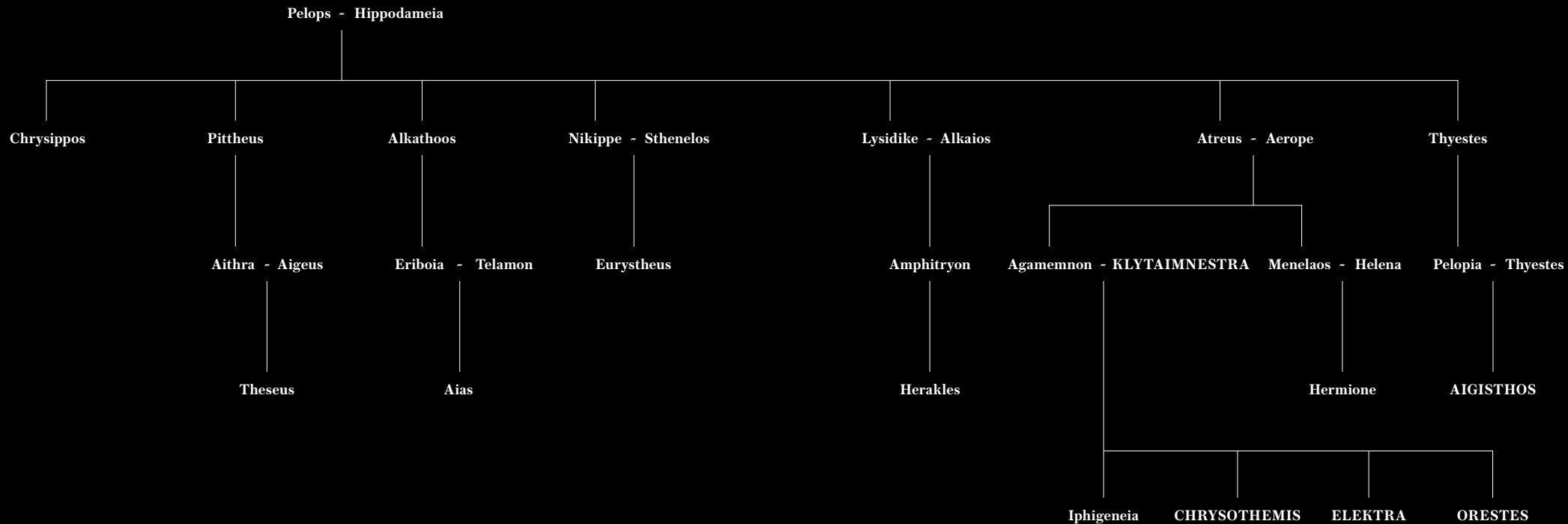
RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
GARMISCH, 22. JUNI 1908

Ich werde ein zärtlich bebendes Orchesterzwischenstück einfügen, während Elektra den ihr wiedergeschenkten Orest betrachtet; ich kann sie öfters stammelnd die Worte: »Orest, Orest, Orest!« dazu wiederholen lassen, und von dem weiteren passen nur die Worte: »Es rührt sich niemand! O laß Deine Augen mich sehen!« in diese Stimmung. Könnten Sie mir da nicht ein paar schöne Verse einfügen, bis ich dann (als Orest sie zärtlich umarmen will) in die düstere Stimmung übergehe, die mit den Worten beginnt: »Nein, Du sollst mich nicht berühren« etc. Ihre erste Versendung dankend erhalten; sehr schön, aber etwas wenig. Bitte drücken Sie noch ein bißchen, es kommen sicher noch etwa 8 Verse für jede heraus, ich muß hier Material haben, um beliebig steigern zu können. 8, 16, 20 Verse, soviel Sie können, und alles in derselben ekstatischen Stimmung, immer sich steigernd. [...] Die Partitur ist fertig bis zum Eintritt des Orest. Ich habe gestern begonnen, weiter zu komponieren und bin, glaube ich, dafür jetzt in sehr guter Stimmung.

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
RODAUN, 7. NOVEMBER 1908

Ich möchte Ihnen nun nach reiflicher Überlegung folgenden unverbindlichen Vorschlag machen [...]. Sowohl ich als mein Verleger begeben uns zugunsten Ihres Musikverlegers unserer materiellen Rechte auf das von Ihnen gekürzte und dadurch von dem Schauspiel unterschiedene Textbuch Elektra gegen Zusicherung eines zwischen den Verlegern festzustellenden prozentualen Gewinnanteils sowohl an den deutschen als an sämtlichen fremdsprachigen Auflagen des genannten Textbuches. [...] Darf ich Sie vielleicht auch bitten, mit in bezug auf den mündlich vereinbarten Anteil von 25 % der Tantieme einen kurzen Vertragsentwurf gütigst schicken zu lassen [...].

STAMMBAUM DER ATRIDEN





ELEKTRA – WANDLUNGEN EINER BÜHNENGESTALT

VON Walter Rösler

41

Der Fluch der Götter lastet auf den Atriden. Mord, Inzest und Ehebruch durchziehen wie ein Blutfaden ihre Familiengeschichte. Tantalos, Sohn des Zeus und Urvater des Geschlechts, schlachtet seinen Sohn Pelops und tischt ihn den Göttern auf, um deren Allwissenheit zu prüfen, wofür er zu schrecklichen Qualen in der Unterwelt verdammt wird. Sein Enkel Atreus (daher der Name Atriden), König von Mykene und Vater Agamemnons und Menelaos', tötet die Kinder seines Bruders Thyestes, weil dieser seine Frau Aerope verführt hat, und setzt sie, Versöhnung heuchelnd, dem ahnungslosen Vater zum Mahle vor. Pelopeia, Atreus' zweite Gattin, ist die Mutter von Ägisth. Den Sohn empfing sie jedoch nicht von ihrem Ehemann, sondern in einer inzestuösen Beziehung von Thyestes, dem eigenen Vater. Ägisth ermordet später Atreus. Agamemnon opfert, um die Ausfahrt des Heeres gegen Troja zu ermöglichen, seine Tochter Iphigenie. Er selbst wird bei der Rückkehr aus dem Trojanischen Krieg von Klytämnestra, seiner Gattin, und deren Geliebten, Ägisth, ermordet. Agamemnons Sohn Orest rächt, nachdem er herangewachsen ist, den Tod des Vaters. Er tötet Ägisth sowie seine Mutter Klytämnestra und wird dafür von den Erinnyen verfolgt.

Elektra, Agamemnons und Klytämnestras Tochter, ist Teil dieses Schreckensmythos. Erst allmählich erhält sie in der Literatur und auf dem Theater der Griechen ihren Platz.

Die »Odyssee«, die Kunde gibt vom Tode Agamemnons, nennt ihren Namen noch nicht. In den »Choephoren«, dem zweiten Teil der »Orestie« des Aischylos, erscheint sie (458 v. Chr.) erstmals auf der Bühne. Dem heimgekehrten Orest teilt sie mit, was während seiner Abwesenheit in Argos geschehen ist. Obwohl ihr Bericht eine wichtige Motivation ist für Orests Entscheidung zum Muttermord, bleibt ihre Rolle sekundär. Im Unterschied zu Orest, der zielbewusst auf seine Tat zugeht, erscheint sie eher inaktiv. Zur beherrschenden Frauengestalt wird hier Klytämnestra. Bachofen sah in Aischylos' Trilogie das große historische Dokument des Kampfes zwischen Mutterrecht und Vaterrecht. Genauer, es geht um Klytämnestras Versuch, in einer patriarchal organisierten Gesellschaft mutterrechtliches Terrain zurückzuerobern.

Elektra rückt erst bei Sophokles, 45 Jahre später, ins Zentrum des Geschehens. Bei ihm wird sie zur Titelheldin und zu jener tragischen Figur, die seit zweieinhalbtausend Jahren auf dem Theater zur Auseinandersetzung herausfordert. Ihre Gestalt, ihr Racheverlangen, ihre Konfrontation mit der Mutter und mit ihrer Schwester Chrysothemis beanspruchen das Hauptinteresse des Zuschauers. Wie ein Paradoxon erscheint es, dass eine Frau zur fanatischsten Verfechterin des Patriarchats wird. Karl Kerényi nennt die sophokleische Elektra eine »Gegen-Klytämnestra«, eine »Dämonin der patriarchalischen Familie«. Elektra steht so sehr im Mittelpunkt des Stückes, dass Orest nur zu vollenden scheint, was sie geplant hat. Keinen Zweifel lässt der Dichter aufkommen, dass seine Helden den Willen der Götter vollziehen. Orest und Elektra sind nicht Schuldige, sondern Vollzugsorgane der göttlichen Gerechtigkeit. Orests Schlussmoral bezeugt es: »O träfe jeden Frevler doch der Tod, / Der das Gesetz zu übertreten wagt! / Dann gäb es in der Welt nicht soviel Frevler.«

Anders bei Euripides. In seiner »Elektra«, 413 v. Chr. aufgeführt und vermutlich als Gegenstück zur Tragödie des Sophokles entstanden, lastet auf den Menschen die volle Ver-

antwortung für ihr Handeln. Einer anderen Elektra begegnen wir hier. Nicht der Dämonin im Palast von Mykene, sondern einer jungen Frau vor der Hütte eines Landmannes, mit dem Ägisth sie verheiratet hat, damit sie ihm nicht gefährlich werde. Doch die Idylle täuscht. Elektra initiiert nicht nur den Mord an der Mutter (die bei Euripides ihre Tat bereut), sondern wird zur Mittäterin. Orest: »Ich warf mir über beide Augen mein Gewand, / Ergriff das Schwert und schritt zur Tat / Und stieß es in der Mutter Leib. Elektra: Ich rief befeuernd dich zur Tat / Und fasste selbst das Schwert mit an!« Erst nach dem Muttermord erkennen die Geschwister, welche Schuld sie auf sich geladen haben. Eine Schuld, von der sie weder Götter noch Menschen freisprechen können. Die Chorführerin spricht es aus: »Doch schaut: sie setzen aus dem Hause ihren Fuß, / Bespritzt von ihrer Mutter frisch vergossnem Blut: / Anblick des Grauens, dem kein Freudengruß gebührt! / Wohl ist auf Erden kein Geschlecht unseliger, / Keins war es jemals, als der Tantaliden Haus.«

Als letzter Autor der Antike schildert der Römer Seneca in seinem »Agamemnon« Rückkehr und Ermordung des Atreus-Sohnes. Elektra rettet den Knaben Orest und wird von Ägisth in den Kerker geworfen. Sie bleibt bei Seneca aber nur eine Nebenfigur.

Mit der Wiederentdeckung der griechischen Tragiker in der Renaissance rückt der Atriden-Mythos erneut ins Bewusstsein. Die folgenden Wandlungen des Stoffes spiegeln den sich wandelnden Zeitgeschmack. Die erste bemerkenswerte Adaption der antiken Vorlagen schuf Prosper Jolyot de Crébillon mit seiner »Électre« (1708). Im Sinne der Dramaturgie des französischen Klassizismus führt er neue Personen ein und lässt ein neues Intrigen- und Beziehungsgeflecht entstehen. Elektra schreckt vor der Ausführung ihres Racheplanes zurück, weil sie Itys, Ägisths Sohn aus erster Ehe, liebt. Orest weiß nichts von seiner Identität als Sohn Agamemnons, weil ihn seine Pflegeeltern aus Sicherheitsgründen unter

anderem Namen aufzogen. Auch er erhält seine Liebhaberrolle: Seine Liebe zur Ägisth-Tochter Iphainassa führt zu zusätzlichen Komplikationen. Crébillon vertrat die Ansicht, man müsse die griechischen Klassiker durch solche Bereicherungen für die Zeitgenossen wieder attraktiv machen. Im Unterschied zu den antiken Vorlagen hasst bei ihm Elektra Klytämnestra nicht. Überhaupt wird der Muttermord heruntergespielt. Orest ermordet die Mutter versehentlich, durch einen einzigen Stoß, den die Götter führten. Goethe lernte das Stück 1786 in Venedig kennen. Sein Urteil ist vernichtend. Im Tagebuch für Frau von Stein notiert er: »Gestern Nacht sah ich die Electre von Crebillon auf dem Theater St. Crisostomo, versteht sich übersetzt. Was mir das Stück abgeschmackt vorkam und wie es mir fürchterliche Langeweile machte, kann ich nicht sagen.«

Voltaire ist in seinem 1750 in Paris aufgeführten »Oreste« bestrebt, sich stärker an Sophokles anzulehnen. Aber auch seine Elektra nimmt gegenüber der Mutter eine eher versöhnliche Haltung ein, auch bei ihm soll sie Ägisths Sohn – der hier den Namen Plisten trägt – heiraten. Unter den Autoren, die im 18. und 19. Jahrhundert die Atriden-Tragödie für die Bühne gestalten, finden sich Namen wie Johann Jacob Bodmer, Vittorio Alfieri (in seinem »Oreste« vom Jahre 1786 wird Orest vom aufständischen Volke aus dem Kerker befreit), Alexandre Dumas d. J. und Michael Beer (der Bruder Giacomo Meyerbeers). Elektras Rolle als Rächlerin tritt in den meisten Stücken zurück, sie wirkt eher mäßigend auf den Bruder ein. In Leconte de Lisle »Les Erinnyes« (1839) werden die antiken Verhaltensmodelle geradezu umgekehrt. Elektra bekundet ihr Entsetzen, als sie Orest neben der toten Klytämnestra findet: »Es war deine Mutter. Schrecklich bist du mir und teuer. Warum hast du ihr nicht vergeben? O Unglück über uns, Unglück über dich.«

Hugo von Hofmannsthal knüpft unmittelbar an Sophokles an, befreit die Fabel von allem Beiwerk, das sie im

18. und 19. Jahrhundert erhalten hatte, und gibt Elektra die Dominanz als zentrale Figur zurück. Das Fin de siècle fühlte – im Vorfeld des Ersten Weltkriegs – die Gemeinsamkeiten mit den Schrecken der griechischen Vorzeit. Hofmannsthal's Stück bedeutet eine Zurücknahme jener Humanisierung des Griechenbildes, wie sie in Goethes »Iphigenie« ihr hervorragendstes Beispiel gefunden hat. Ein Kritiker der Uraufführung (1903) schrieb: »Hofmannsthal hat nicht etwa moderne Menschen aus den Helden des Sophokles gemacht! Sie sind vielleicht in einem Sinne – man könnte das Paradoxon aussprechen – griechischer als die des Sophokles selbst: es sind wahrhaftigere Griechen der Urzeit!« In der psychologischen Durchdringung der Titelgestalt geht Hofmannsthal weit über seine Vorlage hinaus. Seine Elektra erscheint nahezu als eine »Fallstudie« im Sinne Freuds. Sie ist Opfer und Täterin in einem. Ihr ganzes Dasein ist ausschließlich auf den Akt der Vergeltung gerichtet. Als das herbeigesehnte Ereignis schließlich eintritt, wird sie davon zerstört.

Vor allem ist es ihre Verlassenheit, die Hofmannsthal's Elektra von der Vorgängerin bei Sophokles unterscheidet. Von Anfang an ist Elektra in einem Maße vereinsamt, das der griechischen Tragödie fremd ist. »Selbst der Leidvollste, Ödipus, ist in seiner tiefsten Erniedrigung nicht so einsam wie die Elektra des modernen Dichters. Ödipus hat sich schuldig gemacht und büßt, seine Erkenntnis vernichtet ihn zwar, aber sie zerschlägt doch auch die Doppelwelt des Scheins und lässt ihn zum ersten Mal wissen, wer er wirklich ist. Empörung und Hybris können den Helden der griechischen Tragödie nicht von seinen Göttern trennen – im Untergang bezeugt er noch die Allmacht ihrer Gegenwart. Hofmannsthal's Elektra aber hat nicht die Gewissheit ihrer sophokleischen Schwester, dass die Götter um des Rechts willen den Mord verlangen und dass der Mord gut ist, weil das Göttliche selbst bedroht wird, wenn Unrecht Unrecht bleibt« (Walter Jens).

Elektra als Außenseiterin. Hans Mayer betrachtet Hofmannsthals Elektra als eine Schwester jener Figuren, wie sie in Wedekinds Lulu, Wildes Salomé und Maeterlincks *Mélisande* zum Bühnenleben erwachten, als Widerpart und gleichzeitig Teil der Gesellschaft: »Die Bürgerwelt war seit ihren Anfängen im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation fast süchtig nach Evozierung eines weiblichen Außenseitertums ... Allein ihre Darstellungen der Judith auf den Bildern der Maler von Cranach bis Corinth evoziert nicht Bewunderung für die weibliche Heroine, sondern Grauen vor einem Monstrum. Es sind dezidiert antiweibliche Bilder, gemalt – je nachdem und nach der Zeitenfolge – als Warnung; als ungeheuerlicher Kontrast von Weiblichkeit und Unweiblichkeit; schließlich als kokette Zusammenführung von Lust und Tod, Sinnlichkeit und Bluttat.«

Die Mischung aus Grauen und Bewunderung finden wir auch in den Reaktionen der Zeitgenossen auf Hofmannsthals Stück. Der einflussreiche Kritiker der »Wiener Neuen Freien Presse« sprach von einer »Schändung des Sophokles«, Karl Kerényi dagegen nannte es »die wirkungsvollste Leistung im alten Europa, das seiner 1914 beginnenden Auflösungsperiode entgegenging, zum Wiedererwecken der griechischen Tragödie«.

Durch die Musik von Richard Strauss gewann Hofmannsthals Schauspiel jene ekstatische Übersteigerung, die das Wort allein nicht zu leisten vermag. Strauss war nicht der einzige Komponist, der den Stoff aufgriff. Stiegers Opernlexikon verzeichnet aus dem 18. und 19. Jahrhundert zwölf Elektra-Opern und Tragödien mit Musik, unter anderem von Komponisten wie Gossec und Grétry, dazu mehrere Ballette und Kantaten. Noch zahlreicher sind die musikalischen Werke mit Agamemnon oder Orest als Titelhelden. So Orest-Opern von Cimarosa, Morlacchi und Konradin Kreutzer sowie einen dreiteiligen »Orestes« von Felix Weingartner. Als Textvorlagen dienten in vielen Fällen die Trilogie des

Aischylos und die »Elektra« des Sophokles. Sogar die heiteren Musen bemächtigen sich des Stoffes. Hervé schrieb eine 1851 in Paris aufgeführte *Tragédie burlesque* »Agamemnon«, ein parodistischer Einakter »Electra« des Überbrettel-Komponisten Béla Laszky gelangte 1909 im Wiener Cabaret »Fledermaus« auf die Bühne.

Eine eigene Version der Atriden-Tragödie schuf Ernst Krenek mit seiner 1930 in Leipzig uraufgeführten Oper »Leben des Orest«. Er unternimmt den Versuch, das Geschehen von der Opferung Iphigenies in Aulis über die Rückkehr und Ermordung Agamemnons und Orests Rache an Ägisth und Klytämnestra an einem Abend darzustellen. Auch bei Krenek ist Elektra die gnadenlose Rächerin. Sie wird von der über den Muttermord empörten Menge getötet: »Und dich, du Stifterin des Unheils, dich erschlägt man wie einen tollen Hund!« Orest kann fliehen und gelangt nach Nordland zu König Thoas, wo er die von den Göttern hierher entrückte Iphigenie wiederfindet.

Die Autoren, die sich nach Hofmannsthal mit dem Atriden-Stoff auf der Bühne auseinandersetzten, gelangten zu einer unterschiedlichen Sicht Elektras. Eugen O'Neills 1928 bis 1931 geschriebene Trilogie »Mourning Becomes Electra« (»Trauer muss Elektra tragen«) verlagert das Geschehen in die amerikanischen Südstaaten des Jahres 1865. Christine, Frau des Brigadegenerals Ezra Mannon, hat, während ihr Mann im Bürgerkrieg kämpft, ein Verhältnis mit dem Kapitän Brant. Dieser ist ein Neffe Mannons, der Sohn eines wegen seiner Liebe zu einem »Kanuckenmädchen« von den Mannons verstoßenen Familienmitgliedes. Lavinia, die Tochter Ezra Mannons und Christines, hasst ihre Mutter. Das Verhältnis zwischen Christine und Brant ist ihr willkommener Anlass, die Mutter zu erpressen und ihr das Versprechen abzunehmen, Brant niemals wiederzusehen. Christine ermordet den nach Hause zurückgekehrten Mannon, indem sie ihm Gift anstelle seiner Medizin verabreicht. Lavinia entdeckt das Verbrechen.

Gemeinsam mit dem Bruder Orin tötet sie Brant und treibt Christine in den Selbstmord. Auch Orin stirbt von eigener Hand. Lavinia bleibt verdammt zu einem Leben in Einsamkeit.

O'Neill verquickt Schicksalstragödie und psychologisches Drama. Neben der nahezu inzestuösen Tochter-Vater-Beziehung gibt es die enge Mutter-Sohn-Bindung. Zum Angelpunkt der Handlung wird ein neuer Aspekt des Atriden-Stoffes: die latente Liebe Lavinias (Elektras) zu Brant (Ägisth). Die Mutter wird im doppelten Sinne zu ihrer Rivalin, sowohl beim Vater als beim heimlich Geliebten. Lavinia ist die Drahtzieherin des Unheils. Orin durchschaut die Schwester und ihre Handlungsmotive. Nachdem er die Chronik der Mannons aufgeschrieben hat zu Lavinia: »Eine wahre Geschichte sämtlicher Verbrechen der Familie, angefangen bei Großvater Abe ... Am meisten habe ich über dich geschrieben! Ich fand dich die interessanteste Verbrecherin von uns allen!«

Gerhart Hauptmann schrieb seine Atridentetralogie während des Zweiten Weltkriegs. Dunkle Mächte bestimmen in ihr das Handeln der Personen, ein Berührungspunkt zwischen den Schrecken des Mythos und den Schrecken der Entstehungszeit der Dramen. Elektra, aus dem Kerker geflohen, in den Klytämnestra sie werfen ließ, fand in einem Tempel in den Bergen Agamemnons Leichnam und bestattete ihn. Seitdem haust sie – Gespenst unter Gespenstern – an der mörderischen Stätte, die niemand zu betreten wagt. Schicksalhaft gelangen sowohl Orest als auch Ägisth und Klytämnestra an den Schreckensort. Elektra treibt den Bruder zur Rachetat an der Mutter und ihrem Geliebten. Ihr Hass hat etwas Apokalyptisches. Elektra zu Orest: »Dich weckte deine Stunde.« Orest: »Zum Untergang der Welt?« Elektra: »Ja, sei es drum!«

Im Gegensatz zu Hauptmann geht es Jean-Paul Sartre in seinen gleichfalls in den Kriegsjahren geschriebenen »Fliegen« um die Aktivierung des Menschen. Sein Orest handelt nicht als schicksalhaft Getriebener, sondern in freier

Entscheidung. Im besetzten Frankreich wurde das Stück als ein Akt des Widerstands verstanden, als ein Appell zum Handeln. Die Götter und die Könige teilen das Geheimnis, dass die Menschen frei sind. Und sie fürchten, dass ihre Untertanen sich dessen bewusst werden. Sartres Elektra ist dieser Freiheit nicht gewachsen. Ihre Rache findet nur in der Imagination statt und hält der Realität nicht stand. Als die Fliegen – Verkörperungen der Rachegöttinnen – den Muttermörder Orest verfolgen, flieht sie zu den Füßen der alten Götter.

Jean Giraudoux' »Électre« (1937) ist eine Mischung aus Komödie und Tragödie. Merkwürdig groteske Figuren wie der Gerichtspräsident Theokathokles und seine Frau Agathe bewegen sich durch das Stück. Und von dem Bettler, der als eine Art Spielmacher auftritt, weiß man nicht, ob er ein Penner ist oder Gott. Letztlich geht es um die Frage, ob es eine absolute Gerechtigkeit gibt. Orest tötet, angestiftet von Elektra, Klytämnestra und Ägisth. Die Feinde zerstören die Stadt, die Ägisth nicht mehr verteidigen kann. Elektra triumphiert angesichts des brennenden Palastes: »Ich habe Gerechtigkeit. Ich habe alles.« Die erste Eumenide hält dagegen: »Gerechtigkeit! Betrachte sie deine Gerechtigkeit! Keine tote Krähe ist sie von heute an wert!« Was bleibt, ist die Frage nach einem Gerechtigkeitsbegriff, der jede Schuld immer von neuem hervorholt und jede Tat unsühnbar macht.

Doch Elektra lebt weiter. Trotz solcher Kritik an dem von ihr verkörperten Prinzip. Sie lebt als Sinnbild der Rache, des Widerstands, der Gewalt, als die über alles menschliche Maß hinaus Hassende. In ihrem Namen schreit die im Rollstuhl sitzende Ophelia in Heiner Müllers »Hamletmaschine« (1977) ihren Protest hinaus: »Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An den Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer [...] Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Hass, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.«

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
GARMISCH, 6. JULI 1908

Ihren freundlichen Brief vom 4. dankend erhalten. Anbei Ihre Schlußverse, die ich so viel als möglich zu erweitern bitte, als Zwiegesang zwischen Elektra und Chrysothemis nebeneinander. Nichts Neues, nur Wiederholungen und Steigerungen desselben Inhalts.

Ihre Verse bei der Erkennung des Orest durch Elektra sind wunderschön und bereits komponiert.

Sie sind der geborene Librettist, in meinen Augen das größte Kompliment, da ich es für viel schwerer halte, eine gute Operndichtung zu schreiben als ein schönes Theaterstück.

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
BAD FUSCH, 9. JULI 1908

Hoffentlich paßt es Ihnen jetzt, wo nicht, bitte ungeniert nochmals retournieren (hierher, Bad Fusch bei Salzburg). Die Stelle ist ja für die Oper sehr wichtig. Ich habe getrachtet, auch textlich die beiden auseinander-zuhalten.

[...]

Meine Arbeit an der Komödie geht ausgezeichnet. [...]

Ich glaube, wir werden an der Sache noch Freude haben.



DREI FRAUEN

TEXT VON Patrice Chéreau

Da ist der Geist des Agamemnon. Trotz des Flehens seiner Tochter und all ihrer Mühen sollte er nicht erscheinen. Da ist der fast stumme Chor der Mägde, die sich nach besten Kräften um ein Haus kümmern, in dem es so gut wie keine Männer mehr gibt. Und da sind drei Frauen, alle drei gänzlich verschieden, alle drei gleichermaßen stark, man muss sich für keine entscheiden, jede hat ein Recht auf unser Verständnis, jede hat gute Gründe für ihr Verhalten. Da ist die, die mit den Hunden auf dem Hof lebt, wie Hiob auf seinem Misthaufen, da ist ihre Mutter, die zwar Macht besitzt, aber von den Gedanken an den Mord gepeinigt wird, den sie begangen hat, auch wenn sie ihn nie erwähnt, kein Wort sollte sie darüber verlieren, und da ist die Schwester, die um jeden Preis leben und aus dem Gefängnis ausbrechen will, das ihr dieses Verbrechen beschert hat. Schließlich ist da noch ein Sohn, der schon so lange fort ist, er war noch ein Kind, und der zurückkehrt, um das zu tun, was seine Pflicht ist: Gleiches mit Gleichem vergelten, den Mord an seinem Vater durch die Ermordung der seiner Mutter rächen. Und da ist die Vergeltung, der die ältere, auf dem Hof dahinvegetierende Schwester ihr Leben verschrieben hat, und mehr noch, die ewige und vergebliche Trauer, für die sie keinen Ausweg findet. Die Rache, von der sie unzählige Male geträumt, die sie immer wieder prophezeit, hundertmal in Gedanken durchgespielt hat, und die auf einmal ganz ohne Zutun vollzogen wird, vor ihren Augen, das Werk des kleinen Bruders, den sie so lange nicht mehr gesehen hat.

Es ist eine sehr alte Sage, so alt wie das Theater selbst. Viele Dichter haben sie über die Jahrhunderte weiter-

getragen, einer hat sie an den anderen weitergereicht, Aischylos, Sophokles, Euripides und schließlich Hofmannsthal, als er mit Staunen und Bewunderung Shakespeares »Hamlet« noch einmal las. Ob Mykene oder Helsingör, es geht um ein und dasselbe: eine Rache, die nie vollzogen wird (Weil es die eigenen Kräfte übersteigt? Weil das alte Gebot, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, nicht mehr als richtig erachtet wird?). Das Hinauszögern, die Zweifel, die tief sitzende, unbewusste Weigerung, zur Tat zu schreiten, eine Rache, die man sich immerzu in seiner Fantasie ausmalt.

Man muss bei dieser Elektra unweigerlich an jene vertraute Figur denken, die Hofmannsthal so faszinierte und die ihn dazu veranlasst hat, das Stück zu schreiben: Hamlet nämlich, der die Rache, die er von sich selbst so erbarmungslos fordert, nie vollziehen sollte. Vergeltung über den Vater, es lauthals verkünden, sich von der unlösbaren Aufgabe verzehren lassen und dem Wahnsinn anheim fallen. »Was mich bei Elektra interessiert hat«, sollte Hofmannsthal später sagen, »ist die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet.«

Man kann die »Elektra« von Strauss und Hofmannsthal als Darstellung der Verheerung einer mörderischen Treue verstehen, darin wie bei Shakespeare die dunklen Schwingen der Depression am Werk sehen, bei der Überdruß, panische Angst und Exaltiertheit im Wechsel an den Kräften zehren. Sowohl Sarkasmus, als auch Ironie, in der Absicht, dem anderen wehzutun, die aber nur die Person verletzen, die davon Gebrauch macht. Auch das ständig verleugnete sexuelle Verlangen, die Angst davor (Hamlet, Elektra) sowie die Abscheu vor jenen Müttern, die diesem Begehren offenbar ihr Leben lang nachgegeben haben.

Stattdessen ein Leben mit den Hunden auf dem Hof, überwältigt von einem dominierenden Vater, den Elektra anfleht, sie nicht allein zu lassen, dieser tote Vater und die Kehle voller Blut, diese Vision, vor der ihr graust und an der sie sich berauscht, dann auf einmal das kleine Mädchen, das

ihn bittet, doch wieder zu erscheinen, wie tags zuvor, gleich dort, im Mauerwinkel, und diese Lebensverweigerung, die bewirkt, dass mit ihr auch alle anderen gefangen sind. Abgrundtiefe Traurigkeit schließlich ob der Rückkehr des kleinen, über alles geliebten Bruders und der Einsicht, dass er es sein wird, der die lang ersehnte Rache übt.

Und dann, als zentrales musikalisches Thema, eine so sorgsam verborgene und wie immer verhinderte innige Liebe. Strauss zeigt uns, dass diese beiden Frauen sich nicht in ihrem Hass vergraben, dass sie Mutter und Tochter sind, das Bedürfnis verspüren, miteinander zu reden, und dass der Grund für ihre Brutalität wahrscheinlich in der Sexualität liegt, wie das später auch bei Chrysothemis der Fall sein sollte. Dass sich diese Mutter daran erinnert, dass die Bettlerin auf ihrem Hof ihre Tochter ist, dass diese Tochter nicht vergessen hat, dass sie eine – wenn auch verhasste – Mutter hat, und dass der über alles geliebte Bruder nur ein Fremder ist, den man nach so langer Abwesenheit noch nicht einmal wiedererkennt.

Und dieser Satz Elektras, den sie an Orest richtet (sie spricht von Agamemnon) und den Strauss zwar komponiert hat, der aber in der Regel aus der Aufführung gekürzt wird: »Meinst du, wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen seine Seufzer, drang nicht sein Stöhnen an mein Bette? Eifersüchtig sind die Toten: Und er schickte mir den Hass, den hohläugigen Hass als Bräutigam. So bin ich eine Prophetin immerfort gewesen und habe nichts hervorgebracht aus mir und meinem Leibe als Flüche und Verzweiflung.«

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
BERLIN, 2. NOVEMBER 1908

Die Elektra-Première in Dresden ist nunmehr auf den 25. Januar festgelegt. Die Regieverhältnisse sind dort nicht die allerersten, und es wäre sehr erwünschenswert, daß Sie bei den Arrangierproben des Werkes, die ungefähr Mitte Januar, etwa vom 10. ab, stattfinden, persönlich dort nach dem Rechten sehen könnten.

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
RODAUN, 7. NOVEMBER 1908

Ich habe aber sehr den Eindruck, daß die Art, wie Elektra in Wien vorbereitet wird, wenn nicht von einem direkten Übelwollen, so doch von einem auffallenden Mangel an Liebe diktiert wird. Nicht von Opern, nur von den Theaterverhältnissen im allgemeinen verstehe ich etwas und so ergibt sich das Fazit meiner Betrachtung: Da das Wiener Publikum noch immer gegen jedes Neue genau so stützig ist, wie zu Zeiten, da es einen Fidelio und Don Juan hat durchfallen lassen, und da es ferner gerade in Wien weniger auf das Werk selbst den Leuten ankommt, als auf das Drum und Dran, [...] so habe ich den Eindruck, daß sich hier eine, in diesem vulgären Theatersinn glanzlose und daher nicht ungefährliche Premiere vorbereitet. Ich sage Ihnen dies alles aus zwei Gründen: entweder, damit Sie eingreifen und es ändern oder aber, falls Sie dazu nicht in der Lage sind, damit Sie einfach durch Ihren Verleger es durchsetzen, daß die Wiener Premiere nicht zu bald auf die Dresdener folgen darf, sondern erst erfolgen darf, wenn schon Berlin und etwa auch eine ausländische Hauptstadt absolviert sind.



EINE OPER ERARBEITEN

DANIEL BARENBOIM UND PATRICE CHÉREAU IM DIALOG

59

DANIEL BARENBOIM Die Rolle des Regisseurs in der Oper ist nicht immer so sichtbar. Und das Gleiche gilt für den Dirigenten. Was machen sie genau? Das ist eine berechtigte Frage, insofern als dass sie Neugierde ausdrückt. Wer gewöhnlich in die Oper geht, weiß nicht, was die wahre Rolle des Regisseurs ist. So wie jemand, der ins Konzert geht, normalerweise nicht genau weiß, was der Dirigent wirklich macht.

Und doch, wenn in einem Brahms-Konzert ein Violinist falsch spielt, nimmt das auch jemand wahr, der kein Musikexperte ist. Aber wenn ein mittelmäßiger Dirigent ein mehr oder weniger gutes Orchester dirigiert, dann weiß der Zuhörer nicht, wem das Verdienst gebührt und wen die Schuld trifft. Das gilt umso mehr für den Regisseur.

PATRICE CHÉREAU Umso mehr als ich ja während der Vorstellung gar nicht auftauche. Man weiß nicht einmal, wo ich bin. Den Dirigenten hingegen sieht man dirigieren, und wir können zumindest sicher sein, dass er sich auf dem Podium oder im Graben befindet. Aus der Wirkung seiner Gestik auf das Orchester können wir immerhin schließen, dass das seine Arbeit ist.

Aber der Regisseur ist nicht da. Deshalb fällt die Mehrheit der Zuschauer aus allen Wolken. Sie macht sich eine falsche Vorstellung von deiner und von meiner Arbeit, weil fast niemand etwas darüber weiß und niemand uns zusieht, während wir proben. Oft nimmt der Zuschauer die Regie nicht in dem Maße wahr wie Bühnenbild und Kostüme, die

er für die Inszenierung hält. Und er hat recht, denn oft in der Oper gibt es nur diese. Das Bühnenbild, die Kostüme, das Licht, und nichts sonst.

Rolf Liebermann hat an der Pariser Oper für manche Inszenierungen zuerst den Bühnenbildner und danach den Regisseur engagiert, um sicher zu gehen, dass es auf der Bühne etwas Schönes zu sehen gibt. Der Zuschauer weiß oft nicht, womit sich der Regisseur beschäftigt, abgesehen von den sichtbaren Elementen, den Bildern ...

DANIEL BARENBOIM Das sind die Gefahren unserer oberflächlichen Gesellschaft, die oft nur Aufmerksamkeit für den äußeren Anschein der Dinge hat.

»Sehr gefallen hat mir die Inszenierung von ..., das Bühnenbild und die Kostüme waren großartig!« Ich glaube, manchmal vergessen die Leute, oder sie ignorieren sie, oder sie machen sich nicht bewusst, wie umfangreich die Arbeit des Regisseurs ist. Ich habe die Partitur. Ich kann zehntausend Ideen haben, ich kann denken, was ich will, aber ich muss ein A und ein F spielen; da ist die Klarinette, da sind die Streicher und der ganze Rest. Der Regisseur dagegen muss sich in einem gewissen Sinn seine Partitur selbst erfinden.

PATRICE CHÉREAU Ja, und was mich angeht, ich muss mir meine Partitur regelrecht aufbauen.

DANIEL BARENBOIM Die Partitur aufbauen. Das wäre so, als hätte ich statt dieser nur eine Anzahl von Noten, die sich so und so oft wiederholen sollen und ich müsste sie zusammenstellen. Genau das ist es. Der Regisseur muss sich seine eigene Partitur kreieren.

Und man darf auch nicht vergessen, dass der Regisseur menschliche Vorgänge in Szene setzt. Deshalb ist die Qualität seiner Regie auch an sein Verstehen und an seine Kenntnis von Emotionen gekoppelt. Wir haben so oft

von Tristans Schweigen gesprochen. Im ersten Akt schweigt er. Er antwortet nicht. Ist das ein Zeichen von Schwäche oder von Stärke? Die Antwort setzt von Seiten des Regisseurs psychologische Kenntnisse voraus, eine Vision der gesamten Bandbreite menschlicher Gefühle. Das vergisst das Publikum manchmal oder es übersieht es, obwohl es fundamental ist.

PATRICE CHÉREAU Regie bedeutet nicht einmal, dass man Verschiebungen der Positionen nach links oder rechts, in den Bühnenhintergrund oder nach vorne entscheidet. Ich glaube übrigens, dass ich in der Hinsicht anderen Regisseuren gegenüber im Vorteil bin: Das Hören von Musik lässt mich einen direkten Weg sehen, ein Bild davon, wie eine Figur agieren soll, um einen psychologischen Widerspruch sichtbar zu machen, um verborgene Gefühle auftauchen zu lassen, oder auch einfach eine Verschiebung im Raum zu entscheiden. Und damit reduziere ich die Musik nicht auf Psychologie; die Musik suggeriert mir sofort verschiedene Möglichkeiten, eine Aktion zu inszenieren, an einen Gedanken anzuspielden, ihn zu verkörpern und ihn zu transformieren in eine präzise Art, wie er den Raum besetzt. Meine Imagination entfesselt sich mit der Musik, oder mit meiner Art eine bestimmte Musik, zu hören ...

DANIEL BARENBOIM Was meine Arbeit als Dirigent angeht, so glaube ich, dass das Geheimnis, eine große musikalische Erfahrung mit einem Orchester zu realisieren, nicht nur darin besteht, die Musiker tun zu lassen, was der Dirigent will. Das kann jeder professionelle Dirigent mit einem Orchester, das die Fähigkeit und den Willen hat, zu tun, was von ihm verlangt wird. Aber auf hohem Niveau Musik zu machen gelingt nur, wenn Dirigent und Orchester einen »gemeinsamen Atem« finden. In dem Augenblick atmen alle Musiker gemeinsam die Musik in derselben Weise. Dass fünf Minuten nach dem Konzert jeder die Verschiedenheit

seiner Gedanken wiedergewinnt, ist natürlich. Es ist nicht nur natürlich und demokratisch, es ist eine Notwendigkeit. Aber während des Konzerts muss es diesen gemeinsamen Atem geben.

Und bei einer Opernaufführung muss dieser Atem noch viel gewaltiger sein, weil er die Bühne mit einschließen muss. Es geht nicht nur darum, dass die Sänger sich bewegen, wie der Regisseur es festgelegt hat, oder dass sie in dem Tempo singen, das der Dirigent möchte. Es geht darum, die Sänger empfinden zu lassen, dass sie gemeinsam mit dem Text atmen können. Das heißt also, Regisseur und Dirigent müssen die gleichen Ideen teilen, damit man zu einer gemeinsamen Konzeption des Textes und des Subtextes kommt.

PATRICE CHÉREAU Oftmals, wenn du mit dem Orchester arbeitest, beobachte ich dich aufmerksam, während du dirigierst. Dadurch kann ich sofort verstehen, wo ich mich vielleicht geirrt habe und wo vielleicht Ungenauigkeiten in der Regie sind, in welchen Momenten ich nicht eins mit der Musik bin. Ich möchte es verstehen, bevor du es mir sagst ... Ich kopiere die Musik nicht, ich folge ihr nicht unterwürfig Note für Note, ich will sie lieber auf kreative Weise nutzen, ohne ihr zu widersprechen.

Bei den letzten Wagner-Aufführungen der Mailänder Scala soll es gewisse Spannungen zwischen der musikalischen Leitung und dem Regisseur gegeben haben. Aber wir, die wir nun schon seit mehr als fünfzehn Jahren miteinander arbeiten, haben nie gestritten. Ja sicher, wir haben viel diskutiert, aber vor allem haben wir gemeinsam gearbeitet.

Für eine Opernaufführung braucht es ein vollständiges Einvernehmen zwischen Dirigent und Regisseur, sonst kann man es gleich lassen. Die Bühne und die Proben können nicht zum Kriegsschauplatz für zwei Künstler werden. Ich habe in der Vergangenheit die Möglichkeit gehabt, mit Pierre Boulez und mit dir zu arbeiten. Ich habe immer

Vorschläge gemacht. Wenn diese nicht geteilt wurden, habe ich sie verändert, ohne das geringste Bedürfnis zu streiten oder zu viel zu diskutieren. Du weißt so viel mehr über Musik als ich, und ich weiß vielleicht mehr über Theater als du. Vielleicht ist das das Geheimnis des Einverständnisses: Einer lernt vom Anderen.

Dieses Gespräch zwischen Daniel Barenboim und Patrice Chéreau ist ein Ausschnitt aus »Dialoghi su musico e teatro. Tristano e Isotta«, Mailand 2008, Feltrinelli, aus dem Italienischen übersetzt von Carolina Antonolo.

HUGO VON HOFMANNSTHAL AN RICHARD STRAUSS
WEIMAR, 11. FEBRUAR 1909

Herr Hoftheatermaler Kautsky schreibt mir ganz aufgeregt, Sie hätten zu ihm gesagt, ich wäre »unglücklich« über seine Dekoration. Das muß ein ganzer Irrtum sein, ich finde seine Dekoration gut, blödsinnig fand ich nur (unter uns) den »Einfall« des Herrn von Hülsen, aus dem Palast einen Hühnerhof zu machen – hätte er mir das in einem eigenen Stück gemacht, wäre ich saugrob geworden und hätte ihn von seiner eigenen Bühne heruntergejagt, solcher präpotenter Blödsinn ist mir noch nie untergekommen [...].

Was aber für uns beide (wie ich hoffe) viel wichtiger ist: ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht [...].

Zwei große Rollen für einen Bariton und ein als Mann verkleidetes graziöses Mädchen à la Farrar oder Mary Garden. Zeit: Wien unter Maria Theresia.

RICHARD STRAUSS AN HUGO VON HOFMANNSTHAL
GARMISCH, 5. MÄRZ 1909

Elektra geht überall kolossal. München jede Woche total ausverkauft.

GARMISCH, 21. APRIL 1909

Elektra in Mailand war eine überraschend gute Aufführung: Elektra-Kruszelnicka in jeder Beziehung ersten Ranges, die andern Rollen gesanglich hervorragend, nie habe ich die ganze Oper so schön gesungen gehört. Orchester sehr gut, Erfolg kolossal, die größten Einnahmen der Saison. Ich glaube, jetzt sind wir wirklich mit Elektra über alle Berge. Ich gratuliere Ihnen und mir!

ZEITTADEL

66

1864

Richard Georg Strauss wird am 11. Juni in München als Sohn von Franz und Josephine Strauss geboren.

1874

Hugo von Hofmannsthal wird am 1. Februar in Wien als Sohn von Hugo und Anna Maria von Hofmannsthal geboren.

1875

Strauss studiert Musiktheorie, Komposition und Instrumentation bei Friedrich Wilhelm Meyer und Klavierspiel bei Carl Niest.

1882

Es folgen einige Semester Philosophie, Kunstgeschichte und Ästhetik in München.

1885

Richard Strauss wird als Musikdirektor nach Meiningen verpflichtet. Schon bald avanciert er dort zum alleinigen Leiter der Hofkapelle.

1889

Strauss wird Hofkapellmeister in Weimar. Mit der Sinfonischen Dichtung »Don Juan« wird er überregional bekannt.

1892

Hugo von Hofmannsthal studiert Jurisprudenz an der Universität Wien.

1894

Strauss bringt in Weimar seine erste Oper »Guntram« auf die Bühne. Eine Tätigkeit als Kapellmeister am Münchener Hoftheater beginnt.

1898

Strauss wird nach Berlin berufen, wo er ab Herbst als »Erster preußischer Kapellmeister« an der Hofoper Unter den Linden wirkt.

1899

Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal kommen in Berlin erstmals miteinander in Kontakt.

1900

Strauss und Hofmannsthal treffen sich im März in Paris wieder. Sie beginnen, sich wechselseitig Briefe zu schreiben. Hofmannsthal bietet Strauss an, eines seiner Ballettlibretti (»Der Triumph der Zeit«) zu komponieren, was dieser jedoch ablehnt.

1903

Hugo von Hofmannsthal erzielt seinen ersten bedeutenden kommerziellen Erfolg mit seiner Tragödie »Elektra«. Richard Strauss schreibt später darüber: »Als ich zuerst Hofmannsthals geniale Dichtung im »Kleinen Theater« mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Operntext.«

1905

Der Einakter »Salome« wird am 9. Dezember in Dresden uraufgeführt. Nach diesem Werk steht für Strauss die Wendung zum Musikdrama fest: »Symphonische Dichtungen machen mir gar keine Freude mehr.«

1906

Strauss ist sich unsicher, ob er »Elektra« vertonen soll, da er zu viele Ähnlichkeiten mit »Salome« sieht. Hofmannsthal überzeugt ihn jedoch von der Verschiedenheit beider Sujets. Sie beginnen, an »Elektra« zu arbeiten. Beide sind bestrebt, etwas Neues, noch nie Dage-wesenes zu schaffen.

1908

Strauss wird Generalmusikdirektor in Berlin und Leiter der Sinfoniekonzerte der Hofkapelle. Er erhält zugleich Jahresurlaub für seine kompositorische Tätigkeit. In seinem Landhaus in Garmisch stellt er die »Elektra«-Partitur fertig.

1909

»Elektra« wird am 25. Januar in Dresden unter Ernst von Schuch mit Ernestine Schumann-Heink als Klytämnestra, Annie Krull in der Titelpartie und Margarethe Siems als Chrysothemis aufgeführt. Obwohl der Erfolg hinter dem von »Salome« zurückbleibt, setzt sich »Elektra« trotzdem schnell weltweit durch. Noch im selben Jahr folgen Aufführungen u. a. in München, Berlin, Hamburg, Wien und Mailand.

67

1910
»Elektra« kommt u. a. in New York, London, Budapest, Prag und Brüssel zur Aufführung.

1911
»Der Rosenkavalier« wird am 29. Januar uraufgeführt. Noch am Tag der »Elektra«-Premiere hatte Strauss sich geäußert, er werde sich nunmehr mit einer Kostümoper beschäftigen. Schon wenige Tage später schreibt Hofmannsthal ihm, er hätte »hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht«, aus welchem schließlich das Libretto zum »Rosenkavalier« erwächst.

1912
»Ariadne auf Naxos« wird am 25. Oktober uraufgeführt. Für Hofmannsthal ist dies die Gelegenheit, sich wieder als Dichter neu zu etablieren, da er sich mit dem »Rosenkavalier« in die Librettisten-Sparte gedrängt sah.

1913
Strauss und Hofmannsthal reisen gemeinsam nach

Italien und arbeiten an »Die Frau ohne Schatten«.

1914
Hofmannsthal übernimmt im Kriegsfürsorgeamt kulturpolitische Aufgaben.

1917
Strauss und Hofmannsthal sind mit Max Reinhardt maßgeblich an der Gründung der Salzburger Festspielgemeinde beteiligt.

1919
»Die Frau ohne Schatten« wird am 10. Oktober an der Wiener Staatsoper uraufgeführt. Dort ist Strauss inzwischen gemeinsam mit Franz Schalk zum Direktor ernannt worden.

1920
Hofmannsthals 1911 entstandenes Schauspiel »Jedermann«, ein »Spiel vom Sterben des reichen Mannes«, wird in der Regie von Max Reinhardt am 22. August auf dem Domplatz in Salzburg aufgeführt und ist seitdem jährlich während der Salzburger Festspiele zu sehen.

1928
Strauss' und Hofmannsthals vierte gemeinsame Oper, »Die ägyptische Helena«, wird in Dresden uraufgeführt.

1929
Am 13. Juli nimmt sich Hofmannsthals ältester Sohn das Leben. Hugo von Hofmannsthal selbst stirbt zwei Tage später in Rodaun beim Aufbruch zur Beerdigung.

1933
Am 1. Juli wird die Oper »Arabella«, bei der Strauss und Hofmannsthal letztmalig zusammengearbeitet haben, zur Uraufführung gebracht. Strauss akzeptiert das ihm von der NS-Führung angetragene Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer.

1935
Strauss tritt von dieser Funktion zurück, auch aufgrund seiner Kooperation mit dem jüdischen Schriftsteller Stefan Zweig, der ihm das Textbuch zur Oper »Die schweigsame Frau« verfasst

hatte. In Dresden erlebt dieses Werk zwar seine Uraufführung, wird jedoch nach kurzer Zeit bereits wieder vom Spielplan genommen.

1938
In München und Dresden erleben mit »Friedenstag« und »Daphne« zwei weitere Strauss-Opern ihre Premiere.

1942
»Capriccio«, Strauss' letzte Oper, wird in München uraufgeführt. Allen danach komponierten Werken spricht er jegliche musikgeschichtliche Bedeutung ab.

1944
Die Oper »Die Liebe der Danae« gelangt bei den Salzburger Festspielen nur bis zur Generalprobe. Nach Kriegsende nimmt Strauss zunächst in der Schweiz Quartier und kehrt erst in seinem Todesjahr nach Garmisch zurück.

1949
Richard Strauss stirbt am 8. September in Garmisch-Partenkirchen.











FRANCIS HÜSERS ist seit August 2017 Intendant am Theater Hagen. Zuvor arbeitete er freischaffend als Dramaturg, Autor und Dozent für das Musiktheaters und war als Künstlerischer Produktionsleiter an der Staatsoper Hamburg, als Leitender Dramaturg an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin und von 2010 bis 2015 als Operndirektor und Stellvertretender Intendant für und mit Simone Young wieder an der Staatsoper Hamburg tätig. Als Dramaturg arbeitete er mit Regisseuren wie Luk Perceval, Dmitri Tcherniakov, Johannes Erath, Jochen Biganzoli oder Vincent Boussard für eine Vielzahl von Opernhäusern, unter anderem in Berlin, Hamburg, Dresden, Köln, Frankfurt, Lübeck, Bern, Graz und Oslo. Als Librettist schrieb er die Textbücher für Opern von Jörn Arnecke, Alexander Muno, Erhan Sanri und Benjamin Gordon. Neben seinen zahlreichen Essays über Oper und Musiktheater veröffentlichte er zudem soziologische Studien zu Themen wie Alltagskultur, Sexualität oder Fremdenfeindlichkeit in Deutschland. Francis Hüsers studierte Philologie und Soziologie in Köln.

DETLEF GIESE, geboren in Dessau, aufgewachsen in Vorpommern, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte, daneben arbeitete er als Kirchenmusiker. Im Anschluss an seine Ausbildung war er von 1998 bis 2004 als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Lehrgebiets Musiksoziologie/ Sozialgeschichte der Musik am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin tätig. Dort promovierte er, im Anschluss arbeitete er freiberuflich, u. a. als Konzertredakteur an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, als Dramaturg der Berliner Singakademie sowie als Lektor von Schott Music. Er veröffentlichte eine Monographie »Espressivo versus (Neue) Sachlichkeit. Studien zu Ästhetik

und Geschichte der musikalischen Interpretation«, Aufsätze in Sammelbänden und Zeitschriften, zahlreiche Programmheftbeiträge sowie 2012 einen Opernführer zu Giuseppe Verdis »Aida«. Darüber hinaus hält er wissenschaftliche Vorträge sowie Opern- und Konzerteinführungen, moderiert musikalische Veranstaltungen, gestaltete Rundfunksendungen und nahm Lehraufträge in Berlin, Dresden und München wahr. Seit 2008 ist Detlef Giese als Dramaturg für Musiktheater und Konzert an der Staatsoper Unter den Linden engagiert. Hier arbeitet er u. a. mit Daniel Barenboim, René Jacobs, Achim Freyer und Jürgen Flimm zusammen.

WALTER RÖSLER, geboren 1934 in Warnsdorf (Tschechoslowakei), gestorben 2008 in Berlin, studierte Flöte an der Dresdner Musikhochschule bei Fritz Rucker, dem damaligen Soloflötisten der Staatskapelle Dresden, anschließend Musikwissenschaft an der Karl-Marx-Universität Leipzig bei Walter Serauky und Heinrich Bessler. Promotion an der Humboldt-Universität Berlin bei Heinz Alfred Brockhaus und Georg Knepler. Regieassistent von Joachim Herz und Abendspielleiter am Leipziger Opernhaus, Dramaturg am Nationaltheater Weimar und Verantwortlicher Dramaturg am Bühnenvertrieb des Henschelverlages Berlin. Ab 1970 Dramaturg (1978–1991 Stellvertretender Chefdramaturg) an der Deutschen Staatsoper Berlin. Autor von »Das Chanson« im deutschen Kabarett 1901–1933 (1980); Mitautor der in der Reihe »Taschenbuch der Künste« des Henschelverlages erschienenen Kabarettgeschichte (1977/1981) und von mehreren Büchern über die Staatsoper Unter den Linden; Herausgeber u. a. von Dichtungen und Schriften von Oskar Panizza, Aristide Briand, Franziska Gräfin zu Reventlow und Walter Mehring sowie von »Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien« von den Anfängen bis heute. Außerdem veröffentlichte er zahlreiche Artikel in Zeitschriften und Almanachen.

PATRICE CHÉREAU, Sohn zweier bildender Künstler, erlangte erstmals als Schauspieler und Regisseur von Schultheateraufführungen größere Beachtung. Kritikern fiel Patrice Chéreau bereits im Alter von 16 Jahren auf: Begeistert wurde er als Wunderkind des Theaters gefeiert. Professionell Regie zu führen begann er schließlich als 23-Jähriger. In der Pariser Trabantenstadt Sartrouville leitete er ein Volkstheater. Anschließend folgten Arbeiten für das Piccolo Teatro in Mailand mit Inszenierungen von Werken von Pablo Neruda, Tankred Dorst, Pierre Carlet de Marivaux sowie von Frank Wedekinds »Lulu«. Zwischen 1982 und 1990 war Patrice Chéreau Künstlerischer Leiter des Théâtre des Amandiers in Nanterre, Paris. Gemeinsam mit Catherine Tasca übernahm er damals die Leitung dieses Theaters. An diesem Haus führte er die meisten Werke von Bernard-Marie Koltès auf. Es folgten weitere Produktionen von Jean Genet, Heiner Müller, Tschechow und Shakespeare.

Schon früh wandte er sich neben seinen Theaterinszenierungen auch dem Genre Oper zu. Als 29-Jähriger inszenierte er beim Spoleto Festival erstmals Rossinis »L'italiana in Algeri«. 1974 folgte schließlich seine Inszenierung zu »Les contes d'Hoffmann« von Jacques Offenbach an der Pariser Opéra. An diesem Haus kam fünf Jahre später auch seine legendäre Inszenierung der von Friedrich Cerha vollendeten dreiaktigen Fassung von Alban Bergs »Lulu« mit Pierre Boulez als Dirigent heraus. Seine gefeierten Inszenierungen von Wagners »Der Ring des Nibelungen« zum 100-jährigen Bestehen der Bayreuther Festspiele (1976–1980) gelten als Meilenstein und »Jahrhundertring«. Seine vielleicht wichtigste Opernproduktion ist Janáčeks »Aus einem Totenhaus«, die erstmals bei den Wiener Festwochen 2007 gezeigt wurde. Erstmals arbeitete er dabei seit seinem »Ring« wieder mit Pierre Boulez zusammen.

Seine Arbeit als Filmregisseur begann Patrice Chéreau Mitte der 1970er Jahre mit dem Thriller »La chair

de l'orchidée« (»Das Fleisch der Orchidee«) mit Charlotte Rampling in der Hauptrolle. Weitere bedeutsame Filme waren »Judith Therpauve« (»Die letzte Ausgabe«, 1978) mit Simone Signoret, »Hôtel de France« (1987) oder »Le temps et la chambre« (1992). Sein Film »La reine Margot« (»Die Bartholomäusnacht«, 1994) mit Isabelle Adjani wurde mit dem Preis der Jury in Cannes und fünf Césars ausgezeichnet. Einen César erhielt er auch für seinen Film »L'homme blessé« mit Vittorio Mezzogriano 1984. Auf der Berlinale wurden seine Filme »Ceux qui m'aiment prendront le train« (»Wer mich liebt, nimmt den Zug«, 1998), »Intimacy« (2001) und »Son frère« (2003) gezeigt. 2005 kam sein Film »Gabrielle« mit Isabelle Huppert heraus. 2003 wandte er sich mit seiner Inszenierung von Racines »Phèdre« auch wieder dem Theater zu. Diese Koproduktion der Ruhrtriennale mit den Wiener Festwochen erhielt den Molière-Theaterpreis. Seine letzte Regiearbeit galt »Elektra« von Richard Strauss, die seit 2013 an einer Reihe von führenden Theatern in Europa und in Übersee zu erleben war.

Patrice Chéreau ist im Oktober 2013 in Paris verstorben.

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim
INSZENIERUNG Patrice Chéreau
REGIEMITARBEIT, SZENISCHE EINSTUDIERUNG
Peter McClintock, Vincent Huguet
BÜHNENBILD Richard Peduzzi
KOSTÜME Caroline de Vivaise
LICHT Dominique Bruguière
BELEUCHTUNGSEINRICHTUNG Gilles Bottacchi
CHOR Martin Wright

PREMIERENBESETZUNG

KLYTÄMNESTRA Waltraud Meier
ELEKTRA Evelyn Herlitzius
CHRYSOTHEMIS Adrienne Pieczonka
AEGISTH Stephan Rügamer
OREST Michael Volle
DER PFLEGER DES OREST Franz Mazura
DIE VERTRAUTE, DIE AUFSEHERIN Cheryl Studer
DIE SCHLEPPTRÄGERIN Marina Prudenskaya
EIN JUNGER DIENER Florian Hoffmann
EIN ALTER DIENER Donald McIntyre
ERSTE MAGD Bonita Hyman
ZWEITE MAGD Marina Prudenskaya
DRITTE MAGD Katharina Kammerloher
VIERTE MAGD Anna Samuil
FÜNFTE MAGD Roberta Alexander

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN



IMPRESSUM

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

86

REDAKTION Detlef Giese, Jens Schroth / Dramaturgie der Staatsoper
Unter den Linden

2., neu gestaltete Auflage 2018, rev. 2022, © 2016 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Texte von Francis Hüfers und Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von Walter Rösler ist dem Programmbuch zur »Elektra«-Inszenierung der Staatsoper Unter den Linden von 1994 entnommen. Der Text von Patrice Chéreau wurde für diese Inszenierung geschrieben und erschien erstmals zur Premiere 2013 in Aix-en-Provence sowie im Booklet der DVD-Edition bei Bel Air Classiques. Das Gespräch zwischen Patrice Chéreau und Daniel Barenboim ist der Veröffentlichung »Dialoghi su musico e teatro. Tristano e Isotta«, Mailand 2008, Feltrinelli, entnommen, aus dem Italienischen übersetzt von Carolina Antoniolo. Der Stammbaum der Atriden ist zu finden in: Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen, Band 2: Die Heroen-Geschichten, München 1960. Die Zitate aus der »Elektra« des Sophokles stammen aus der Ausgabe »Aischylos, Sophokles, Euripides. Die großen Tragödien«, Düsseldorf 2006, Albatros, aus dem Griechischen übersetzt von K. W. F. Solger. Die Zitate von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal sind zu finden in: Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, hrsg. von Franz und Alice Strauss, bearbeitet von Willi Schuh, Zürich 1952, Atlantis-Verlag. Die Zeittafel erstellten Urte Alvermann und Sebastian Garten. Die Handlung schrieben Patrice Chéreau und Vincent Huguet. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

FOTOS Monika Rittershaus, Klavierhauptprobe am 12. Oktober 2016
Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

GESTALTUNG, LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München



CHLTI The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**



M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**