



**LANDESTHEATER
NIEDERBAYERN**

LANDSHUT · PASSAU · STRAUBING

ARIADNE AUF NAXOS

Oper von Richard Strauss



ARIADNE AUF NAXOS

Oper in einem Aufzug nebst einem Vorspiel

Libretto von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauss

MUSIKALISCHE LEITUNG

Basil H. E. Coleman

INSZENIERUNG

Stefan Tilch

CHOREOGRAFIE

Sunny Prasch

BÜHNE

Karlheinz Beer

KOSTÜME

Ursula Beutler

DRAMATURGIE

Swantje Schmidt-Bundschuh

PREMIEREN

LANDSHUT 07.12.2024 | PASSAU 09.11.2024 | STRAUBING 12.11.2024

Vorstellungsdauer

2 Stunden 20 Minuten

Pause nach dem Vorspiel

BESETZUNG

Der Haushofmeister	Joachim Vollrath
Musiklehrer	Kyung Chun Kim
Komponist	Reinhild Buchmayer
Tenor / Bacchus	Kristian Benedikt
Offizier / Scaramuccio	Stefan Metzger
Tanzmeister	Edward Leach
Perückenmacher / Truffaldin	Matthias Bein
Lakai / Harlekin	Peter Tilch
Zerbinetta	Emily Fultz
Primadonna / Ariadne	Anne-Theresa Albrecht
Brighella	Weilian Wang
Najade	Antonia Schuchardt
Dryade	Sabine Noack
Echo	Sarah-Léna Winterberg

Niederbayerische Philharmonie

Statisterie des Landestheaters Niederbayern

4

Spieleitung Margit Gilch **Inspizienz** Matthias Dressel **Korrepetition** Kyung A Jung, R.-Florian Daniel **Regieassistenz** Philippe Wiederkehr **Regiehospitantz** Laura Lewandowski **Technischer Direktor** Michael Rütz **Beleuchtungsmeister** Egidius Nigl, Maximilian Pollok **Veranstaltungsmeister** Alexander Kriegler **Leitung Schneiderei** Heidi Höller **Maske** Maria Hirblinger **Requisite** Regina Stemplinger **Übertitelinspizienz** Jutta Grünberger, Marita Schöttner **Kostüme und Bühnenbild** Werkstätten des Landestheaters Niederbayern

Uraufführung: 4. Oktober 1916, Hofoper Wien

Aufführungsrechte: Schott Mainz, Music

Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) war ein österreichischer Schriftsteller, Lyriker und Dramatiker. Er galt als literarisches Wunderkind und erregte mit Gedichten und Theaterstücken früh Aufmerksamkeit. Er war Teil des künstlerischen und intellektuellen Kreises um die Wiener Moderne, zu der auch Persönlichkeiten wie Arthur Schnitzler und Stefan Zweig gehörten. Hofmannsthals Werke waren geprägt durch seine poetische, oft symbolhafte Sprache und seinen Sinn für psychologische Tiefe. Sein Mysterienspiel *Jedermann* wird bis heute alljährlich bei den Salzburger Festspielen aufgeführt.

Nachdem Richard Strauss die Aufführung von Hofmannsthals Theaterstück *Elektra* gesehen hatte, regte er eine Zusammenarbeit mit dem Dichter an, der daraufhin das Libretto zur gleichnamigen Oper schrieb. Es folgten *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Die ägyptische Helena* und *Arabella*.

Richard Strauss (1864–1949) zählt zu den bedeutendsten Komponisten der Spätromantik. Neben seinen sinfonischen Dichtungen wurde er ausgehend von *Salome* (1905) für seine Opern bekannt. Strauss war auch ein berühmter Dirigent, u.a. war er Kapellmeister der Hofkapelle in Meiningen sowie an der Hofoper seiner Heimatstadt München. Später folgte er dem Ruf als königlich-preußischer Kapellmeister an die Hofoper Unter den Linden in Berlin. Nach dem Ersten Weltkrieg übernahm er für fünf Jahre die Leitung der Wiener Hofoper. 1920 gründete er zusammen mit Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt die Salzburger Festspiele. Von 1933-35 war Strauss Präsident der Reichsmusikkammer unter den Nationalsozialisten. Zu seinen letzten Werken zählen *Metamorphosen* und *Vier letzte Lieder*.

5 Vorspiel und Oper – *Ariadne auf Naxos*

Im Haus des reichsten Mannes von Wien soll zuerst die neue heroische Oper eines jungen Komponisten aufgeführt werden (*Ariadne auf Naxos*), anschließend eine Komödiantentruppe ihr Lustspiel mit Tanz darbieten (*Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber*). Doch kurzerhand ändert der Auftraggeber den Plan: Nun sollen beide Aufführungen gleichzeitig stattfinden! Wie werden die Künstler dieses Dilemma lösen?

Auf einer einsamen Insel kommt Ariadne nicht darüber hinweg, dass Theseus sie verlassen hat. Sie sehnt sich nach dem Tod. Die Gruppe um Zerbinetta versucht, die Trauernde mit Tanz und Gesang aufzuheitern, doch erst das Erscheinen Bacchus', in dem Ariadne zunächst den Todesboten vermutet, holt sie ins Leben zurück.

VORSPIEL

Auf der Hinterbühne des Theaters im Palais des reichsten Mannes von Wien, wo gleich die Oper „Ariadne auf Naxos“ aufgeführt werden soll.

Der Musiklehrer empört sich beim Haushofmeister, dass der ersten Oper seines Schülers ein heiteres Nachspiel mit Tanz folgen soll: „Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber.“ Der Haushofmeister versucht zu beschwichtigen: In diesem Haus habe nun einmal der gnädige Herr das Sagen.

Der junge Komponist bewegt sich aufgeregt zwischen dem arroganten Lakaien und dem allürenhaften Opernpersonal hin und her, darunter der Perückenmacher und die beiden Hauptdarsteller seines Werkes, Tenor und Primadonna. Als plötzlich Zerbinetta in Begleitung ihrer Komödiantentruppe eintrifft, erfährt auch der Komponist von der Programmänderung und ist außer sich. Zerbinetta und ihr Tanzmeister

erhoffen sich einen umso größeren Erfolg ihres Nachspiels, je langweiliger die Oper ist.

Da lässt der Haushofmeister eine neue, noch viel ungeheurere Verlautbarung machen: Um die Sache aufzulockern sollen auf Wunsch des gnädigen Herrn beide Stücke nicht nacheinander, sondern gleichzeitig stattfinden, gefolgt vom für Punkt 9 Uhr anberaumten Feuerwerk! Die Nachricht führt zu Tumulten. Schon droht der Komponist, sein Werk zurückzuziehen, als der Tanzmeister die Situation mit dem Vorschlag rettet, die Oper zu kürzen und die Komödianten zwischendrin improvisieren zu lassen. Tenor und Primadonna feilschen darum, wessen Partie eingestrichen werden soll.

Zerbinetta flirtet mit dem Komponisten und verdreht ihm den Kopf. Gegenüber dem Musiklehrer stimmt der Komponist einen Hymnus auf „die heilige Musik“ an. Die Vorstellung kann beginnen.

OPER

Die Bühne stellt die wüste Insel Naxos dar.

Drei Nymphen – Najade, Dryade und Echo nehmen Anteil am Schicksal Ariadnes, die verlassen wurde und sich ganz in ihren Schmerz zurückgezogen hat.

Ariadne erwacht aus einem Alptraum. Unfähig, die quälende Erinnerung an ihre Liebesbeziehung mit Theseus abzuschütteln, möchte ihre Seele im Tod Frieden finden.

Zerbinetta und ihre Mitspieler Harlekin, Brighella, Truffaldin und Scaramuccio wollen die traurige Prinzessin aufheitern. Doch weder Harlekins tröstendes Lied noch der heitere Gesang des Quartetts zeigen Wirkung.

In einem Gespräch unter Frauen spricht Zerbinetta Ariadne Mut zu, deren Schmerz sie nachfühlen kann. Jede Frau sei doch schon einmal

von einem Mann verlassen worden. Meistens sei in ihr Leben bald ein neuer Liebhaber getreten! Die Truppe fährt mit ihrem Lustspiel fort. Harlekin gelingt es für den Moment, Zerbinettas Gunst zu gewinnen.

Die Nymphen kündigen die Ankunft des jungen Bacchus auf der Insel an. Dieser ist knapp der Macht der Circe entkommen, glaubt aber, in Ariadne erneut einer verführerischen Zauberin gegenüberzustehen. Ariadne wiederum hofft, dem Todesboten Hermes zu begegnen, der sie ins Totenreich geleiten wird. Vorsichtig nähern die beiden sich einander an und überwinden ihre anfängliche Scheu. Die unerwartete Begegnung verwandelt beide. Ariadne wird aus ihrer Trauer gerissen und erwacht zu neuem Leben, Bacchus reift zum Gott. Zerbinetta hat die Entwicklung verfolgt und fühlt sich bestätigt.

VON ARIADNE BIS ZERBINETTA

Griechische Mythologie und italienische Commedia dell'arte

Ariadne ist die Tochter des kretischen Königs Minos und seiner Frau Pasiphaë. Ihre Mutter ließ sich mit einem Stier ein und gebar den Minotaurus, der in einem Labyrinth auf Kreta hauste. Das Ungeheuer zu töten, war eine Sache, doch aus dem Labyrinth herauszufinden, eine noch schwierigere. Also steckte Ariadne Theseus, als dieser sich aufmachte, mit dem Minotaurus zu kämpfen, ein Wollfadenknäuel zu, das er am Eingang des Labyrinths festband. Anhand des „Ariadnefadens“ konnte er nach vollbrachter Heldentat unversehrt den Weg zurückfinden.

Theseus und Ariadne flohen auf die Insel Naxos, wo beide glücklich ihre Zweisamkeit genossen. Doch eines Nachts erschien der Gott Dionysos dem Theseus im Traum und befahl ihm, Ariadne zu verlassen. Theseus gehorchte und verließ die Insel, ohne sich zu verabschieden. (In anderen Versionen lässt er Ariadne grundlos sitzen.) Der Weingott Dionysos fand Ariadne verlassen und schlafend am Strand vor und nahm sie zur Frau. Doch Ariadne konnte Theseus nicht vergessen und liebte ihn weiterhin.

8 Hier setzt die Geschichte der Opern-Ariadne ein: Theseus ist sang- und klanglos verschwunden, ohne Erklärung, ohne Abschied. Die Prinzessin hat sich völlig in eine innere Dunkelheit zurückgezogen. Sie ist felsenfest überzeugt, dass es nur eine einzige große Liebe gibt. In ihrer großen Arie „Es gibt ein Reich“ befindet sie sich in Schockstarre, aus der erst die imaginierte Ankunft des Todesboten sie reißt („Du wirst mich befreien, mir selber mich geben, dies lastende Leben, du nimmst es von mir.“)

Den auf der Insel ankommenden Bacchus (die lateinische Version von Dionysos' Beinamen) hält Ariadne zunächst für den Götterboten Hermes, der ihre Seele ins Jenseits geleiten soll. Doch der Todesbote entpuppt sich als kraftvoller Gott des Lebens und der Lust. Eine unglaubliche Verwandlung ereignet sich: Ariadnes Auferstehung von den Toten in Bacchus' Umarmung. Während sie den Weg aus ihrer selbstgewählten Festung hinaus ins Freie findet, löst sich die Oper im Des-Dur-Wohlklang auf.

„Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen“, so schrieb Hofmannsthal schon 1904. Das Leben bedarf des Vergessens und der Veränderung – das war seine Botschaft.

Bacchus ist der Sohn von Zeus und Semele. Seine Mutter war vor seiner Geburt von den Strahlen des Zeus in Asche verwandelt worden, nachdem sie ihren Geliebten gebeten hatte, ihn in seinem ganzen Götterglanz sehen zu dürfen. Zeus nähte sich das Kind, mit dem Semele schwanger war, in den Oberschenkel und brachte es drei Monate später selbst zur Welt. So wurde der unsterbliche Gott Bacchus geboren. „Nymphen zogen ihn auf“, worauf Najade, Dryade und Echo stolz hinweisen. Sein erstes Abenteuer erlebte er mit der Zauberin Circe, die als Schwester von Pasiphaë Ariadnes Tante war. Jene lockte an ihrer Insel vorbeikommende Fremde an ihre Tafel, um sie dann mit einem Zauberstab in Tiere zu verwandeln. An dem göttlichen Bacchus jedoch prallte der Zauber

ab. Er ist ein strahlend schöner Mann, in Liebesdingen aber noch unerfahren. Als er auf Naxos ankommt, hat er die Begegnung mit Circe noch nicht ganz verarbeitet und ruft laut ihren Namen. Er fragt Ariadne, ob auch sie eine Zauberin sei. Durch die Begegnung mit Ariadne und die aufkeimende Liebe wandelt sich der „Knabe“, wie ihn die Nymphen rufen, zum (vollständig gereiften) Gott.

Bekanntlich hegte Strauss wenig Sympathien für Tenöre. In der Oper tritt Bacchus eigenartig spät auf und hat dann eine kurze, aber mörderische Helden-Partie in hoher Lage zu singen. Sein kraftstrotzender und raumgreifender Auftritt hat unlegbar etwas Überschäumend-Dionysisches.

Die Griechen stellten sich die ganze Natur von Gottheiten beseelt vor: Jeder Baum beherbergt eine **Dryade**, jeder Fels ist Wohnsitz einer **Echo**, die einzelne aufgefangene Worte wiederholt. Jede Grotte ist von einer **Najade** bewohnt, der die Quellen und Flüsse heilig sind. Die Nymphen Najade, Dryade und Echo führen – modernen Nornen gleich – erzählerisch in die Vorgeschichte der Oper ein. Die Elementarwesen singen Vokalisieren der Natur. Der Nymphen-Gesang „Töne, töne, süße Stimme“ ist Schuberts Wiegenlied D 498 nachempfunden.

Der namenlose **Komponist** ist ein junger Mann, der sein Leben der Kunst geweiht hat. Wie Octavian im *Rosenkavalier* ist auch der Komponist als Hosenrolle angelegt. Er ist ein Künstler im romantischen Sinne, aus dessen

genialem Geist eine vollendete Musik strömt. So wie die Bediensteten ihn ignorieren, so verachtet er das Publikum. „Musik ist eine heilige Kunst“, so lauten seine berühmtesten Worte. Seiner elitären Kunstauffassung gemäß steht das Werk über allem; es ist unantastbar. Der Musiklehrer, sein Mentor, weiß hingegen, dass ein Künstler auch von seiner Kunst leben können muss, sprich auf die Sonderwünsche der Auftraggeber klaglos einzugehen hat. Gegen die sehr sinnliche Präsenz Zerbinettas ist auch der vergeistigte Komponist machtlos und erliegt ihrem Charme. Während er noch in gehobenem Tonfall über Liebe und Verklärung sinniert, dringt Zerbinetta schnell zum Kern der Sache vor: Ariadne ist sitzengelassen worden, doch ein neuer Verehrer wartet schon!

Die Liebhaber der Zerbinetta gehören zu den Typen der italienischen **Commedia dell'arte**, deren Darstellern eine enorme Körperlichkeit abverlangt wurde, da das Gesicht halb hinter einer Maske verborgen war und man sich nicht auf Mimik als Ausdrucksmittel verlassen konnte.

Zerbinetta entspricht der (maskenlosen) Colombina, einer lebenslustigen und selbstsicheren Figur, die kein Blatt vor den Mund nimmt. Ihrer verführerischen und dominanten Art erliegen die Männer reihenweise. Am Ende heiratet Colombina oft Harlekin (Arlecchino oder Truffaldino). Sie alle gehören zu den Zanni, den Dienerfiguren der unteren sozialen Schicht, welche die Intrige vorantreiben. Scaramuccio

tritt oft in spanischer Tracht und ganz schwarz gekleidet auf. Er vertritt den Typus des neapolitanischen Abenteurers und Aufschneiders. Pantalone und Dottore gehören zu den „Vecchi“, den Alten. Pantalone, der oft mit vorgebeugtem Oberkörper dargestellt wird, steigt erfolglos jungen Mädchen nach. Dottore ist ein besserwisserischer Jurist oder Arzt.

Zerbinetta war Strauss' Lieblingsfigur. Sie ist das komödiantische Gegenbild zu Ariadne, eine Lebenskünstlerin, die den Männern zeigt, wo's langgeht. Doch trotz ihrer frivolen Redeweise und der artifiziellen Koloraturen ist sie ein empathischer Mensch, der Ariadnes Lage sofort begreift und ihr Verständnis entgegenbringt. Gegen Ende des Vorspiels kommt es zu einem kurzen Dialog zwischen Komponist und Zerbinetta, in dem die Kokette eine verborgene Ver-

wandtschaft im Geiste mit ihrer Gegenspielerin Ariadne enthüllt: „Ich scheine munter und bin doch traurig, gelte für gesellig und bin doch so einsam.“

Zerbinetta nimmt die Liebe wie sie (gegangen) kommt, ist nicht wählerisch, sondern genießt die Momente des launenhaften Schicksals mit wechselnden Liebhabern. Es wäre doch schade, sich auf einen Mann zu beschränken, wo es so viele verschiedene gibt.

„Als ein Gott kam jeder gegangen, jeder wandelte mich um.“ - Scheint jeder neue Liebhaber am Anfang vollkommen einzigartig zu sein, so erweist er sich nach einer Weile eben doch als austauschbar. Im Laufe ihrer zahlreichen Liebesaffären hat Zerbinetta stets eine Verwandlung wahrgenommen, jene befreiende Metamorphose, die durch das Vergessen ermöglicht wird und sie bereit werden ließ für eine neue Liebe.









EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN

Ariadne auf Naxos

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Ursprünglich war *Ariadne auf Naxos* als eine Arbeit für Zwischendurch geplant, eine 30-Minuten-Oper als Erholung nach dem dreistündigen *Rosenkavalier*. Doch schließlich kam vieles anders als geplant, wurde die Oper umgearbeitet und entwickelte sich zu einem Hauptwerk im Schaffen der beiden Künstler.

Strauss war ein sorgfältiger Komponist und vielbeschäftigter Dirigent, der seine Arbeitsphasen lange im Voraus plante. Im März 1911 schrieb er an Hofmannsthal: „Vergessen Sie nicht, ich habe für den Sommer noch nichts zu arbeiten. Symphonien schreiben freut mich gar nicht mehr.“ Da die Sommermonate fürs Komponieren reserviert waren, wollte er sichergehen, dass ihn sein Dichter mit Stoff versorgte.

Hofmannsthal hatte die Idee, ein „Hybridwerk“ zu schaffen, das Theater, Tanz, Gesang und Pantomime verschmelzen sollte, auch mit dem Hintergedanken, seinem Text mehr Raum zu geben, war dieser im *Rosenkavalier* für seinen Geschmack doch etwas zu sehr von Musik zugedeckt worden. Ein Tanztheaterstück, in dem jede Kunst separat gefeiert werde, sollte dem vorbeugen. Hofmannsthals Absicht war, Molières fünfaktiges Theaterstück *Le Bourgeois Gentilhomme* (*Der Bürger als Edelmann*) in eine zweiaktige Fassung zu überführen, der die Oper *Ariadne auf Naxos* folgte. Es sollte eine freie Adaption der Komödie Molières werden, welche die zwei gegensätzlichen Welten der leichten Muse und der hohen Kunst vereinte.

Die Ballettkomödie (Comédie-Ballett) war ein Genre, bei dem ein gesprochenes Theaterstück durch Musik und Tanz aufgelockert wurde. *Der Bürger als Edelmann* von dem Komödiendichter Molière und dem Komponisten Jean-Baptiste Lully galt als Höhepunkt dieser Gattung. Die Uraufführung war 1670 vor dem Hof von König Ludwig XIV. erfolgt.

SPRACHLOSIGKEIT

Die Thematik der sich von der Welt zurückziehenden Frau, wie sie Ariadne verkörpert, hatte Hofmannsthal im privaten Umfeld kennengelernt. Die Gräfin Ottonie von Degenfeld hatte im Alter von 28 Jahren, zwei Jahre nach ihrer Hochzeit und zwei Monate vor der Geburt ihrer Tochter, ihren Mann verloren. Nachdem sie einen Nervenzusammenbruch erlitten hatte, sprach sie nicht mehr. Hofmannsthal lernte sie ein Jahr nach dem Schicksalsschlag kennen und war entschlossen, die junge Frau durch die Literatur wieder zum Leben zu erwecken. Während der Arbeit an *Ariadne* vertiefte sich die (wohl rein platonisch bleibende) Beziehung und der Tonfall der Briefe wurde persönlicher. Harlekins Lied an Ariadne könnte genauso an die verzweifelte Gräfin gerichtet sein: „Musst dich aus dem Dunkel heben, wär es auch um neue Qual, leben musst du, liebes Leben, leben noch dies eine Mal.“

Seine eigene Sprachkrise hatte Hofmannsthal bereits im berühmten *Chandos*-Brief (1902) artikuliert. Nachdem er der Lyrik den Rücken gekehrt hatte, war er auf der Suche nach

Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der Worte im Musiktheater fündig geworden.

VERWANDLUNGEN

Als Hofmannsthal seinen Plan präsentierte, verstand Strauss dieses „bizarre Ganze“ nicht und es kam erstmals zu Unstimmigkeiten zwischen den beiden konträren Persönlichkeiten – dem direkten Bayern und dem sensiblen Österreicher. Strauss wollte erst keine Musik für solch ein abstraktes Szenarium und derart stilisierte Figuren schreiben. Doch Hofmannsthal lenkte ihn schließlich geschickt auf ein Thema, das beide ansprach: Das der Treue und damit zusammenhängend der Verwandlung des Menschen. Damit traf er bei Strauss einen Nerv – der Wechsel der Zeiten und die Metamorphose (der Marschallin) war bereits im *Rosenkavalier* Thema gewesen.

ERSTE FASSUNG (1912) UND URAUFFÜHRUNG
Strauss begann im Mai 1911 die Arbeit an der Komposition, Hofmannsthal schloss parallel dazu im Juli 1911 das Libretto ab. Ein Jahr später war auch schon die Partitur fertig. In ihrer ersten Fassung ging der Oper die gekürzte Version der Molière-Komödie *Der Bürger als Edelmann* voran, zu der Strauss eine neue Schauspielmusik verfasste. Das Ballett ersetzte der Dichter durch den lyrischen Operneinakter *Ariadne auf Naxos*, der in der Ursprungsversion durch eine Garderoben-Dialogszene mit dem Vorhergehenden verbunden wurde.

Max Reinhardt führte bei der Uraufführung Regie, am Dirigentenpult stand der Komponist selbst. Wegen des intimen Rahmens des Kammerspiels entschloss man sich zur Uraufführung nicht im riesigen Raum der Dresdner Hofoper, sondern im neu erbauten „Kleinen Haus“ des Stuttgarter Hoftheaters, das über ein Star-Ensemble verfügte, das in allen Sparten hochkarätig besetzt war. Weil das Theater keinen wirklichen Orchestergraben besaß, wurde die Musik für ein Kammerorchester aus knapp 30 Musikern inklusive Klavier und Harmonium geschrieben und auf einen Chor verzichtet.

Doch bei der Uraufführung 1912 stellte man fest, dass die überlange Spieldauer das Publikum ermüdete und die Konzentration bereits deutlich nachgelassen hatte, als die eigentliche Oper begann. Zudem erwies sich der Zwitter aus Schauspiel, Oper und Ballett nicht nur in stilistischer, sondern auch aus aufführungspraktischer Hinsicht als eine Herausforderung, da man an einem Abend gleichzeitig ein komplettes Schauspiel- und Opernensemble einsetzen musste. Und Strauss schlussfolgerte, dass „ein Publikum, das ins Schauspiel geht, keine Oper hören will, und umgekehrt.“

ZWEITE FASUNG (1916)

Die zweite und heute gespielte Fassung wurde 1916 an der Wiener Hofoper aufgeführt. Hier fiel die Molière-Komödie ganz weg und Hofmannsthal erweiterte die Garderobenszene zum burlesken „Vorspiel“, in dem die neue Figur des Komponisten eine zentrale Bedeutung bekam.

Die Handlung wurde von Paris nach Wien verlegt. Die einzige verbleibende Sprechrolle war der Haushofmeister.

Eine Mischung aus Schauspiel, Ballett und Oper blieb *Ariadne* auch nach der Umarbeitung. Vor dem Hintergrund einer Theater-auf-dem-Theater-Handlung vereint die Oper höchst Gegensätzliches: die niedere Kunst der Komödie trifft auf die hohe Kunst der Oper, heroisch-mythologische Figuren mischen sich mit denen der Commedia dell'arte. Im Laufe der Operngeschichte waren diese Gattungen eigentlich streng getrennt gewesen: Gab es bei Monteverdi durchaus noch lustige Episoden neben tragischen Momenten, teilte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Oper in eine ernste *Seria* und eine heitere *Buffa*. Mozart war derjenige, der in seinen *Drammi giocosi* beides wieder zusammenführte und mit den Uneindeutigkeiten der Gattung spielte. Das 19. Jahrhundert kannte die mittelalterlichen Epen Richard Wagners und die heiteren Operetten Jacques Offenbachs.

17

Ähnlich wie Offenbach, der mit seinen Mythenparodien den Antikenkult der besseren Gesellschaft im 19. Jahrhundert parodierte, machte sich Hofmannsthal die anhaltende Begeisterung für die griechische Mythologie zunutze: *Ariadne* war das Urbild an rhetorischem Pathos und eine der prominentesten Figuren barocker Opern für Komponisten von Monteverdi (*L'Arianna*) bis Händel (*Arianna in Creta*) gewesen. Für die Opernhandlung setzt der Dichter die Kenntnis des Mythos voraus.

EIN SPIEL AUF MEHREREN EBENEN

In *Ariadne auf Naxos* findet neben der Kollision der Gattungen zusätzlich ein Verwirrspiel der Zeitebenen statt, das bereits im *Rosenkavalier* angeklungen war. Wir sind in einem Wiener Palais des 18. Jahrhunderts, in dem die Kunst eigentlich noch nicht den Status des Heiligen hat. Eine Oper hat noch keinen „Werkcharakter“, der als unantastbar gilt, sondern der Komponist ist Befehlsempfänger seines Auftraggebers. Er muss auch die abstrusesten Wünsche erfüllen, wenngleich er die Vorgaben des Hausherrn als eine absolute Zumutung und persönliche Beleidigung empfindet. Seinem eigenen Verständnis nach ist der Komponist ein Schöpfer jener absoluten Musik, deren Bedeutung im 19. Jahrhundert derart wuchs, dass Komponisten auch von ihrer Arbeit leben konnten, manche gar als Genie gefeiert wurden. Hier galt jede Note als heilig, wurden nicht mehr wie noch im 18. Jahrhundert willkürlich Arien ausgetauscht oder gestrichen. Wer will, kann im Komponisten Züge von Wolfgang Amadeus Mozart erkennen, der an der Schnittstelle dieser Entwicklung stand und im Nachhinein als Genie und größter Komponist aller Zeiten gefeiert wurde.

Strauss fühlte sich vom Libretto herausgefordert. Er hegte selbst eine Vorliebe für das Gegenüber von Trivialem und Erhabenem, auch das war bereits im *Rosenkavalier* an der Gegenüberstellung Ochs-Octavian deutlich geworden. Die Kontrastierung der erhabenen Opern-Welt mit der Alltagswelt des Vorspiels inspirierte ihn zu einer gegensätzlichen Tonsprache: Das

18 Pathos der mythologischen Opernhandlung wird gebrochen durch das ironisierende Tanzspiel. Zu einem „sehr lebhaften und heiteren“ Beginn in C-Dur hebt sich der Vorhang und der Zuschauer blickt hinter die Kulissen, wo die Vorbereitungen für eine Vorstellung in vollem Gange sind. Dem alten Prinzip der Nummernoper wird das neue der Durchkomposition entgegengesetzt. Eine Art vokales *Parlando*, ein sehr beweglicher Sprechgesang, illustriert durch kurze prägnante Motive im Orchester, prägt das Klangbild des Vorspiels, das – der Situation gemäß – den Charakter des Improvisierten und Skizzenhaften trägt. Im Vorspiel herrscht eine polyphone Schreibweise vor, in der Oper eine homophone. Zwar hat Strauss die beiden Ebenen der Tragödie und der Komödie mit konträren musikalischen Stilmitteln voneinander abgehoben, doch das Versprechen der Gleichzeitigkeit beider aus dem Vorspiel wird nicht eingelöst. Die beiden Handlungsstränge der Oper (Erlösung der Ariadne und Verführung der Zerbinetta) laufen getrennt voneinander ab und kommen sich nicht in die Quere – die erwartete Montage bleibt aus. Die Oper ist eine symmetrisch angeordnete Folge weitgehend geschlossener Formen, die durch die Verschiedenartigkeit der Tonfälle strukturiert ist. Ariadne und Bacchus deklamieren im fortlaufend-melodischen Stil der großen Oper, ihre Melodik schwingt in weiten Intervallen. Scharf akzentuierter Gesang mit Staccati

und punktierten Rhythmen kennzeichnen den Stil der Buffo-Truppe. Volkstümlich-liedhafte Gesänge verlangsamen den Puls (Harlekins Lied, das Nymphen-Terzett und auch Zerbinettas erster Arienteil „Noch glaub ich dem einen ganz mich gehörend“). Alle Aggregatzustände sind enthalten – Totenstarre, fluide Beweglichkeit und ätherische Auflösung im rauschhaften Schlussduett.

Der Molièresche Hintergrund veranlasste Strauss, auf die barocke Oper zurückzugreifen, vor allem bei den geschlossenen Gesangsnummern, die als Nachbildung älterer Formen erkennbar sind; so erlebt der barocke Bravourgesang eine Renaissance in den Zerbinetta-Szenen. Im Orchester bezog sich Strauss auf den konzertanten Soli-Tutti-Wechsel. Die Continuo-Besetzung bekommt bei ihm durch die Begleitinstrumente (Klavier, Harmonium, Celesta, Harfe) eine neue Modernität. Während das Harmonium die Sphäre der Ariadne begleitet, ist der Komödianten-truppe das Klavier zugeordnet. Am Ende des langwierigen Schaffensprozesses waren beide Autoren mehr als zufrieden mit dem Ergebnis, so dass Strauss selbstbewusst meinte, dass die *Ariadne*-Partitur ein Meisterwerk sei, das ihm so schnell niemand nachmache, und Hofmannsthal sah 1924 rückblickend in der Oper den „Liebling unter den gemeinsamen Kindern“. Er war der Überzeugung, dass sich Komponist und Dichter hier am nächsten gekommen seien.

„ZART UMRISSEN, ABER GANZ WIRKLICH“

9. Mai 1911

Lieber Dr. Strauss,

Lesen Sie bitte das durch und sagen mir, wie weit es Ihnen entspricht. So denke ich es mir. Nicht als eine sklavische Nachahmung, sondern als eine geistreiche Paraphrase des alten heroischen Stils, durchflochten mit dem Buffo-Stil. Die Figur der Ariadne denke ich mir zart umrissen, aber ganz wirklich, so wirklich wie die Feldmarschallin. Zu Nummern, Duetten, Terzetten, Quintetten, Sextetten ist reichlich Gelegenheit. Sie werden gut tun, mir anzudeuten, an welchen Stellen Sie präzise Nummern legen wollen, an welchen Sie diese Form nur effleurieren wollen, so wie dies im „Rosenkavalier“ mehrmals geschehen ist. Diese kleine Unterlage für Ihre Musik hätte ihren Zweck erfüllt, wenn sie Ihnen Gelegenheit gäbe, sich in einer absichtlich verengten Form halb scherzhaft und doch von Herzen zu manifestieren.

Herzlichst

19 Ihr Hofmannsthal

15. Juni 1911

Bin zwar unwohl, arbeite aber täglich, habe gestern die Arie der Zerbinetta gemacht, die Ihnen nicht missfallen wird. Überhaupt, wenn zwei Menschen wie wir eine solche „Spielerei“ machen, so muss es eben eine sehr ernsthafte Spielerei werden, wir müssen nach Kräften von unserem Besten hineinstecken. [...]

Die Lichter werden angezündet, die Musiker stimmen ihre Instrumente, Zerbinetta lässt ein

paar Rouladen erklingen: dann ist alles fertig. [...] Ich glaube, der zweite Teil der Dichtung wird Ihnen Motive suggerieren – das Fremdartige, Orientalisch-Märchenhafte, wovon Bacchus umwebt ist, und die vibrierende schattenhafte Totenreich-Atmosphäre, das zarte Lyrisch-Gespensische, woran Ariadne festhält – dies im stärksten Kontrast zu der melodisch durchsichtigen Tonwelt, in welcher Zerbinetta und Harlekin zu Hause sind. Meine Qualität als Librettist – vielleicht nicht schwer zu definieren – vielleicht etwas ganz allgemein Künstlerisches (künstlerische Qualitäten sind unter den Deutschen selten) -, dass ich es auf Kontraste, und über den Kontrasten auf Harmonie des Ganzen anzulegen weiß. („Die Frau ohne Schatten“ könnte, denke ich manchmal, die schönste aller existierenden Opern werden.) Die dunkle Stelle im Text: Ariadne bemüht sich, in ihrem zerrütteten Kopf das Bild ihres eigenen unberührten Selbst heraufzurufen, des Mädchens, das sie war – (und dieses Mädchen, meint sie, wohnt nun wieder hier in dieser Höhle) – aber des Namens Ariadne will sie sich bei diesem Hervorrufen nicht bedienen- der Name ist ihr allzu eng verknüpft, verwachsen mit Theseus, sie will die Vision, aber ohne Namen, deshalb, als ihr die drei Nymphen den Namen zurufen, sagt sie ängstlich abwehrend: „Nicht noch einmal!“ (=Lasst mich diesen Namen nicht noch einmal hören!)

Herzlichen Gruß
Ihr Hofmannsthal

RICHARD STRAUSS

Avantgarde und Tradition

Richard Strauss, geboren 1864 in München, wuchs in einem sehr musikalischen Elternhaus auf und begann schon früh mit ersten eigenen Kompositionen. Sein Vater, der ihn in seiner musikalischen Ausbildung stark prägte, war erster Hornist am Hoforchester München, seine Mutter Josephine stammte aus der Bierbrauer-Dynastie Pschorr, einer der reichsten Familien der Stadt. 1883 wurden bereits erste Werke des jungen Komponisten aufgeführt, u.a. durch Hofkapellmeister Hermann Levi.

Strauss machte eine beachtliche Karriere als Dirigent, die ihn an verschiedene der größten und wichtigsten Opernhäuser der Zeit führte. Zunächst holte Hans von Bülow Strauss 1885 als Kapellmeister an den Meininger Hof, wo er das Orchester zu einem ausgezeichneten Klangkörper formte. Hier lernte er Johannes Brahms kennen sowie den ersten Geiger und Komponisten Alexander Ritter, auf dessen Betreiben hin er sich im Orchesterstil Richard Wagners übte und die sinfonischen Werke von Franz Liszt studierte. Ritter verdankte er auch die Überwindung des „heillosen Respekts vor dem Riesenwerk Richard Wagners.“

Nach einem kurzen Zwischenspiel in seiner Heimatstadt München war Strauss von 1889-94 als Kapellmeister am Hoftheater in Weimar engagiert und brachte in dieser Zeit seine erste Oper *Guntram* im Stil Wagners zur Uraufführung. 1893 dirigierte er die Uraufführung von Humperdincks *Hänsel und Gretel*, bei der seine spätere Frau Pauline de Ahna, die bereits in *Guntram* die Hauptrolle verkörpert hatte, den Hänsel sang.

Als Strauss 1894 fünf *Tannhäuser*-Aufführungen bei den Bayreuther Festspielen leitete, sang Pauline die Partie der Elisabeth. Kurze Zeit später heirateten die beiden. 1897 wurde Sohn Franz geboren. 1908 bezog der Komponist dann eine neugebaute, repräsentative Villa in Garmisch, die sein Lebensmittelpunkt werden sollte. Strauss eigener Aussage nach nahmen ihn das Theater, das Kartenspielen und das Familienleben so sehr in Anspruch, dass fürs Komponieren kaum Zeit blieb. Doch zwischen 1896 und 1903 entstanden dann seine berühmten Tondichtungen *Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote*, *Ein Heldenleben*, *Sinfonia domestica*, welche seinen Ruhm als führender Avantgardist festigten und ihn zu einem Komponisten von Weltruhm machten.

Als er nach dem Tod Hermann Levis nicht Nachfolger des GMD in München wurde, ging Strauss enttäuscht nach Berlin und gab hier 1898 sein Debüt an der Hofoper Unter den Linden mit *Tristan und Isolde*.

Die Uraufführung von *Salome* nach Oscar Wilde war ein Paukenschlag, welcher der musikalischen Moderne den Weg ebnete. Der überwältigende Erfolg zeigte Strauss, dass er den richtigen Kurs zwischen Radikalität und Publikumswirksamkeit eingeschlagen hatte. Mit den Einaktern *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) setzte Strauss sich an die Spitze des Fortschritts, die er mit der klassizistischen Wende zum *Rosenkavalier* (1911) scheinbar wieder verließ. Doch übertraf der Publikumserfolg des *Rosenkavalier* sogar noch den der *Salome*. Alle drei Uraufführungen waren an der Dresdner Hofoper herausgekommen.

1899 hatte Strauss den berühmten Dichter des Jung-Wiens Hugo von Hofmannsthal kennengelernt, der beginnend mit *Elektra* (1909) die Libretti für insgesamt sechs seiner Opern verfasste: *Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912), sowie in der Nachkriegszeit *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Die ägyptische Helena* (1928) und *Arabella* (1933).

1919-24 übernahm Strauss die Leitung der Wiener Hofoper. Gegen viele Widerstände und trotz der schlechten finanziellen Situation Österreichs nach dem verlorenen Krieg gelang Strauss und seinen Mitstreitern Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal 1920 die Gründung der Salzburger Festspiele. Dem schmerzhaft geschrumpften Österreich inmitten des vom Krieg verheerten Europa wollten die Gründer durch ein spartenübergreifendes Festspiel von internationaler Ausstrahlung ein neues Selbstwertgefühl schenken. Im ersten Jahr wurde nur das Schauspiel *Jedermann* aufgeführt, später kamen Konzerte und Operaufführungen dazu.

21 Strauss war ein Anhänger der Monarchie gewesen und sah sich angesichts des Chaos nach 1918 mit bürgerkriegsähnlichen Zuständen, starker Inflation und Arbeitslosigkeit in seiner Ablehnung der Demokratie bestätigt. Er fürchtete um den Fortbestand des Musikbetriebs und die kulturelle Vormachtstellung Deutschlands. Als Strauss 1933 in Berlin zum Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannt wurde, hoffte er wohl, dank seines Renommées Kulturpolitik nach seinen Vorstellungen betreiben und eine Neuorganisation des Musiklebens verwirklichen zu können.

Als befreundete Intendanten und Dirigenten aus ihren Ämtern gejagt wurden, unternahm Strauss nichts. Als Arturo Toscanini die Leitung des *Parsifal* in Bayreuth aus Protest gegen die Diskriminierung jüdischer Musiker absagte, sprang er ein. Strauss überschätzte in seiner Naivität die eigene Position jedoch stark und bekam schnell zu spüren, dass mit den neuen Machthabern nicht zu spaßen war. Durch die Zusammenarbeit mit dem Juden Stefan Zweig, in dem er nach dem Tod Hofmannsthals 1929 einen neuen kongenialen Partner gefunden hatte, fiel Strauss bei den Nationalsozialisten in Ungnade. 1935 fing die Gestapo einen kritischen Brief an Zweig ab, in dem Strauss behauptete, er „mime“ lediglich den Präsidenten der Reichsmusikkammer und betrachte den Job als „ärgerreiches Ehrenamt“, was zu seinem erzwungenen Rücktritt führte.

Dass Strauss nie ganz mit dem NS-Regime brach und anlässlich der Olympischen Sommerspiele 1936 die Eröffnungsmusik komponierte und die Uraufführung dieser „Olympischen Hymne“ leitete, mag zu diesem späteren Zeitpunkt auch in der Angst um seine Familie begründet sein. Seit Verabschiedung der Nürnberger Gesetze 1935 galt seine Schwiegertochter als Volljüdin und seine Enkel als jüdische Mischlinge 1. Grades.

In seinen letzten Lebensjahren nach dem Zweiten Weltkrieg zog sich Strauss zurück und lebte vorübergehend in der Schweiz. Die *Metamorphosen* für 23 Solostreicher wurden 1946 in Zürich uraufgeführt. Strauss starb am 8. September 1949 in Garmisch-Partenkirchen.

„EIN UNGEHEURES LEBENSPROBLEM“

Hofmannsthal an Strauss,
Aussee, Mitte Juli 1911

Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren bis an den Tod oder aber leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben. Und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken. Es ist das Grundthema der „Elektra“, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Crysothemis, die heroische Stimme gegen die Menschliche. So steht hier die Gruppe der Heroen, Halbgötter, Götter – Ariadne – Bacchus – (Theseus) – gegen die menschliche, nichts als menschliche Gruppe der leichtfertigen Zerbinetta und ihrer Begleiter, dieser gemeinen Lebensmasken. Zerbinetta ist in ihrem Element, wenn sie von einem zum andern taumelt, Ariadne konnte nur eines Mannes Gattin oder Geliebte, sie kann nur eines Mannes Hinterbliebene, Verlassene sein. Eines freilich bleibt übrig, auch für sie: das Wunder, der Gott. Sie gibt sich ihm, denn sie nimmt ihn für den Tod: Er ist Tod und Leben zugleich, die ungeheuren Tiefen der eigenen Natur enthüllt er ihr, macht sie selber zur Zauberin, zur Magierin, die die arme kleine Ariadne verwandelt hat, zaubert ihr in dieser Welt das Jenseits hervor, bewahrt sie und verwandelt sie zugleich. Was aber ein wirkliches Wunder ist für göttliche Seelen, für die irdische Seele

der Zerbinetta ist es das alltägliche. Sie sieht in dem Erlebnis der Ariadne das, was sie eben darin zu sehen vermag, den Tausch eines Liebhabers für einen alten. So sind die beiden Seelenwelten in dem Schluss ironisch verbunden, wie sie eben verbunden sein können, durch das Nichtverstehen.

Bacchus aber ist in dies monologische Abenteuer der einsamen Seele Ariadne nicht als ein Deus ex machina eingestellt, sondern auch er erlebt das bedeutsame Erlebnis: unberührt, jung, ahnungslos der eigenen Gottheit, fährt er, wie ihn der Wind treibt, von Insel zu Insel. Sein erstes Abenteuer war das Typische: nennen Sie es Kokotte, nennen Sie es Circe. Der Schock für eine junge, unberührte, unendlicher Kräfte voller Seele ist ungeheuer: wäre er Harlekin, so wäre es nichts als der Anfang einer langen Kette: aber es ist Bacchus, das Ungeheuerliche des erotischen Erlebnisses tritt an ihn heran, alles entschleiert sich ihm, das Tierwerden, die Verwandlung, die eigene Göttlichkeit, alles in einem Blitz. So entzieht er sich Circes Armen, unverwandelt, aber nicht ohne eine Wunde, eine Sehnsucht, ein Wissen. Wie es ihn nun treffen muss, das Wesen zu finden, das er lieben kann, das ihn verkennt, aber in diesem Verkennen sich gerade ganz ihm hinzugeben, die ganze Lieblichkeit ihm zu enthüllen weiß, das sich ihm ganz anvertraut, wie man sich eben nur dem Tod anvertraut, das brauche ich einem Künstler, wie Sie es sind, nicht weiter mit Worten auszuführen.

ESPRESSIVO

Hinter den Kulissen mit Thomas Ecker



PODCAST

Wir hören uns! Auf
LANDESTHEATER-NIEDERBAYERN.DE

IMPRESSUM

Bildnachweise Titelbild & Probenfotos von Peter Litvai.

Bildlegende S.2: Kyung Chun Kim (Musiklehrer), Joachim Vollrath (Haushofmeister), Peter Tilch (Harlekin), Emily Fultz (Zerbinetta), Edward Leach (Tanzmeister); S.11 oben: Weilian Wang (Brighella), Emily Fultz (Zerbinetta), Matthias Bein (Truffaldin), Stefan Metzger (Scaramuccio), Peter Tilch (Harlekin), Edward Leach (Tanzmeister); S.11 unten: Sabine Noack (Dryade), Anne-Theresa Albrecht (Ariadne), Sara-Léna Winterberg (Echo), Antonia Schuchardt (Najade); S.12: Reinhild Buchmayer (Komponist), Emily Fultz (Zerbinetta); S.13 oben: Peter Tilch (Harlekin), Anne-Theresa Albrecht (Ariadne), Sarah-Léna Winterberg (Echo), Emily Fultz (Zerbinetta); S.13 unten: Ensemble; S.14: Emily Fultz (Zerbinetta); Rückseite: Anne-Theresa Albrecht (Ariadne), Kristian Benedikt (Bacchus).

Textnachweise Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel, hrsg. von Willi Schuh, München 1990.
Alle anderen Texte sind Originalbeiträge von Swantje Schmidt-Bundschuh.

Spielzeit 2024/2025
Herausgeber Landestheater Niederbayern Landshut Passau Straubing
Niedermayerstr. 101, 84036 Landshut, Telefon: 0871 / 922 08 0
Intendant Stefan Tilch
Redaktion Swantje Schmidt-Bundschuh
Gestaltung Swantje Schmidt-Bundschuh
Layout Peter Litvai
Druck Forster Druck, Altdorf

Das Landestheater Niederbayern wird durch den Freistaat Bayern gefördert.

