

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

**Allitera Verlag**

# MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades  
Fortgeführt von Theodor Göllner  
Herausgegeben seit 2006  
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss  
Der Komponist und sein Werk  
Überlieferung, Interpretation, Rezeption  
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag  
München, 26.–28. Juni 2014

# Richard Strauss

# Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium  
zum 150. Geburtstag  
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von  
Sebastian Bolz, Adrian Kech  
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Juni 2017  
Allitera Verlag  
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München  
© 2017 Buch&media GmbH, München  
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen  
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg  
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6

# Inhalt

Vorwort .....	9
Abkürzungsverzeichnis .....	13

## **Richard Strauss in seiner Zeit**

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit

bei Hans von Bülow .....

17

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin .....

37

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann .....

51

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934 .....

73

## **Richard Strauss und das Orchester**

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,  
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss

anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des *Macbeth* .....

111

Hartmut Schick	
»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:	
Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem. . . . .	135
Stefan Keym	
Ausklang oder offenes Ende?	
Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von	
Richard Strauss und ihr historischer Kontext . . . . .	167
Bernd Edlmann	
Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.	
»Poetischer Kontrapunkt« im <i>Don Quixote</i> von Richard Strauss . . . . .	191
Achim Hofer	
»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.	
in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«	
Richard Strauss' Märsche 1905–1907 . . . . .	259
Carsten Schmidt	
Die Uraufführung der <i>Alpensinfonie</i> im Licht bislang unbeachteter Quellen . .	295

## **Richard Strauss und das Musiktheater**

Adrian Kech	
Kritik als kreatives Potenzial.	
Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . .	313
Walter Werbeck	
Richard Strauss und die Operette . . . . .	335
Robert Maschka	
Fortschreibungen:	
Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' <i>Elektra</i> und <i>Ägyptischer Helena</i>	
sowie in Manfred Trojahn's <i>Orest</i> . . . . .	353

Arne Stollberg  
»Übergang zum Geiste der Musik«.  
Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* . . . . . 381

Ulrich Konrad  
Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.  
Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* . . . . . 399

### **Richard Strauss als Liedkomponist**

Andreas Pernpeintner  
Der späte Strauss und seine frühen Lieder . . . . . 425

Birgit Lodes  
»Rot« versus »tot«:  
*Blindenklage* von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley  
»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.  
Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'  
*Blick vom oberen Belvedere* . . . . . 469

Reinhold Schlötterer  
Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss . . . . . 497

### **Richard Strauss und die USA**

Wolfgang Rathert  
Richard Strauss und die Musikkritik in den USA . . . . . 517

Claudia Heine  
Objekte von ideellem und materiellem Wert.  
Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA . . . . . 533

Morten Kristiansen  
The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:  
A Preliminary Study . . . . . 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey ..... 583

Autorinnen und Autoren ..... 595



## Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpointner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielficht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Bünings Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegsjahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* ([www.rsi-rsqv.de](http://www.rsi-rsqv.de)) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und berechnen. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

# Fortschreibungen: Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' *Elektra* und *Ägyptischer Helena* sowie in Manfred Trojahns *Orest*

Robert Maschka

Die Sensationspresse würde Sonderauflagen drucken, fände sie unter heutigen Royals solch grauenhafte Familienverhältnisse vor wie diejenigen im mythischen Königshaus des Tantalos. Da verwundert es nicht, dass auch die antiken Dramatiker immer wieder auf die Tantaliden schauten: In nicht weniger als 13 ihrer 30 vollständig überlieferten Tragödien treten die Nachfahren des Tantalos auf.<sup>1</sup> Und auch auf der Opernbühne waren die Tantaliden zu allen Epochen zu erleben. Richard Strauss' *Elektra*, uraufgeführt 1909, seine *Ägyptische Helena* von 1928/1933 und Manfred Trojahns 2011 uraufgeführter *Orest* sind also keineswegs Tantaliden-Solitäre, geschweige denn die einzigen Glanzlichter im unüberschaubaren musikhistorischen Dickicht des Opernrepertoires. Um sich nicht im Gewimmel dieses variantenreichen Sagen-Theaters zu verlieren, sei das Mordgeschehen in Heiner Müllers Zusammenfassung aus dem Jahre 1969 vergegenwärtigt.

»Tantalos, König in Phrygien, raubt die Speise der Götter, schlachtet Pelops, seinen Sohn, setzt ihn den Göttern vor. Die Götter erkennen die Mahlzeit, nur Demeter ißt von einer Schulter. [...] Die Götter verfluchen sein Geschlecht. [...] Thyestes, Sohn des Pelops, bricht die Ehe seines Bruders Atreus. Atreus erschlägt die Söhne seines Bruders und bewirtet ihn mit ihrem Blut und Fleisch. Thyestes tut seiner eigenen Tochter Gewalt an. Ihr Sohn Aigisthos tötet Atreus. Agamemnon, Sohn des Atreus, nimmt Klytaimnestra zur Frau, sein Bruder Menelaos ihre Schwester Helena. Helena wird von Paris verführt, folgt ihm nach Troja, der Trojanische Krieg beginnt. Zum ersten Kriegsoffer bestimmt ein Seherspruch

---

1 Im *Ceuvre* des Aischylos handelt es sich um die drei zur *Orestie* gehörigen Stücke. Bei Sophokles treten in der *Aias*-Tragödie die beiden Atriden-Söhne Agamemnon und Menelaos auf. Hinzu kommt die *Elektra*-Tragödie des Sophokles. Bei Euripides handelt es sich um folgende Stücke: *Die Troerinnen*, *Elektra*, *Iphigenie im Taurerlande*, *Orestes*, *Iphigenie in Aulis*, *Hekabe*, *Andromache* und *Helena*. Die Titel-Nennungen folgen Ernst Buschors *Gesamtausgabe der griechischen Tragödien*, 10 Bände, Zürich, München 1979.

Iphigenie, Tochter Agamemnons und der Klytaimnestra. [...] Klytaimnestra und Aigisthos töten Agamemnon, nach seiner Heimkehr aus zehn Jahren Krieg, im Bad mit Netz Schwert Beil. Elektra, zweite Tochter Agamemnons, rettet Orestes, ihren Bruder, vor dem Schwert des Aigisthos und schickt ihn nach Phokis. [...] Zwanzig Jahre lang träumt Klytaimnestra den gleichen Traum: eine Schlange saugt Milch und Blut aus ihren Brüsten. Im zwanzigsten Jahr kehrt Orestes heim nach Mykene, erschlägt Aigisthos mit dem Opferbeil, nach ihm seine Mutter, die mit entblößten Brüsten vor ihm steht und um ihr Leben schreit.«<sup>2</sup>

Bis auf die Klytämnestra-Tochter Chrysothemis und Hermione, das Kind des Menelaos und der Helena, führt uns Heiner Müllers blutige Genealogie nicht zuletzt jene Gestalten vor Augen, die in den drei hier zur Debatte stehenden Opern eine Rolle spielen. Auch ist die Reihenfolge von Orests Mordopfern gegenüber der Strauss-Oper *Elektra* vertauscht. Vor allem aber fasziniert Müllers Chronique scandaleuse, weil sie einen mörderischen Mechanismus vergegenwärtigt, der aus Tätern Opfer und aus Opfern Täter macht. Der Treibstoff dieses Mechanismus ist das Erinnern der jeweils vorausgegangenen Untaten. Und so ist sowohl in den beiden Opern von Strauss als auch in derjenigen Trojahns die Erinnerung Hauptmovens der Handlung. In der *Ägyptischen Helena* hat die Erinnerung sogar ein eigenes, wortgezeugtes Leitmotiv erhalten (Abb. 1).<sup>3</sup>



Abb. 1: R. Strauss, *Die ägyptische Helena*, 2. Akt, T. 8 (m. A.) nach Ziff. 103<sup>4</sup>

- 
- 2 Heiner Müller, »Elektratext«, in: ders., *Werke, Band 1: Die Gedichte*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main 1998, S. 197 f.
  - 3 Stefan Keym hat mich am Rande des Symposiums auf die verblüffende Parallele zum *B-A-C-H*-Motiv aufmerksam gemacht. In der Tat ist die Intervall-Konstellation des Erinnerungsmotivs lediglich um eine große Terz aufwärts verschoben, und sein Modulationsgang führt überdies von B- nach H-Dur, womit wiederum die Außentöne des *B-A-C-H*-Motivs tonartlich angeschlagen werden.
  - 4 Notenbeispiel entnommen aus: Richard Strauss, *Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Opus 75. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Otto Singer*, Berlin: Fürstner 1928, S. 237. Die weiteren Ausführungen und Stellen-

Es soll also darum gehen, wie insbesondere der Umgang mit der Vergangenheit das Profil der Figuren prägt – und zwar in musikalischer Hinsicht. Überdies bestimmt die Erinnerung, wie sich zeigen wird, das Verhältnis der drei zur Debatte stehenden Werke zueinander. Abgrenzung, Gegenpositionierung, Reverenz, Fortschreibung: Mithilfe dieser Begriffe lassen sich die drei Stücke zueinander in Beziehung setzen. Andere interessante Aspekte – etwa die Umformung der antiken Quellen und entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge – werden daher in den Hintergrund treten und nur angesprochen werden, wenn sie für unsere Überlegungen relevant sind, zumal sie mit Blick auf die beiden Strauss-Opern von der Forschung ohnehin hervorragend aufbereitet worden sind.

\*\*\*

Wenn wir uns zunächst auf Strauss' *Elektra* konzentrieren, will ich auch nicht wiederholen, was in der Forschungsliteratur bereits zum viel diskutierten Avantgardismus der Partitur, zu Strauss' Überlegungen zur sogenannten Nervenkontrapunktik oder zum Archaischen<sup>5</sup> in der *Elektra* gesagt wurde. Auch ist andernorts bereits viel Erhellendes über den Einfluss der Psychologie Sigmund Freuds auf das hysterische Profil der Protagonistinnen in der *Elektra* gesagt worden, etwa von der Literaturwissenschaftlerin Kristin Uhlig.<sup>6</sup> Uhlig bringt auch Friedrich Nietzsches *Zweite Unzeitgemäße Betrachtung* »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« als denkbare Inspirationsquelle für Hofmannsthals *Elektra*-Konzeption im Spannungsfeld von verdrängter oder obsessiv im Bewusstsein gehaltener Vergangenheit ins Gespräch.<sup>7</sup> In diesem Traktat versucht Nietzsche »die Grenze zu bestimmen, an der das Vergangene vergessen werden muss, wenn es nicht zum Todtengräber des Gegenwärtigen werden soll.«<sup>8</sup> Zur Veranschaulichung dieser Problematik stellt Nietzsche uns zwei Menschentypen vor Augen. So gebe es einerseits Menschen, die

---

angaben zu Strauss' *Ägyptischer Helena* stützen sich sowohl auf diese Ausgabe im Klavierauszug als auch auf die Partitur: RSE 12.

- 5 So rufe Strauss nach Michael Walter »in der *Elektra* das Archaische (und als dessen hervorstechendes Merkmal das Brutale) durch das Namensmotiv des Agamemnon in den ersten Takten hervor.« (Michael Walter, »*Elektra* – germanisches Fortissimo und ästhetische Konstruktion«, in: Richard Strauss. *Der griechische Germane*, hrsg. von Ulrich Tadday [= Musik-Konzepte, N. F. 129/30], München 2005, S. 51–67, hier S. 58.
- 6 Siehe Kristin Uhlig, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg im Breisgau 2003. In diesem Zusammenhang verweise ich insbesondere auf das Kapitel »Die Pathologisierung des mythischen Geschehens: *Elektra*«, S. 133–174.
- 7 Ebd., S. 153 f.
- 8 Friedrich Nietzsche, »Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«, in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–III*,

»an einem einzigen Erlebniss, an einem einzigen Schmerz, oft zumal an einem einzigen zarten Unrecht, wie an einem ganz kleinen blutigen Risse unheilbar verbluten; es giebt auf der anderen Seite solche, denen die wildesten und schauerlichsten Lebensunfälle und selbst Thaten der eigenen Bosheit so wenig anhaben, dass sie es mitten darin oder kurz darauf zu einem leidlichen Wohlfinden und zu einer Art ruhigen Gewissens bringen.«<sup>9</sup>

Zwar handelt es sich bei der Ermordung des Agamemnon durch die eigene Frau um kein zartes, sondern um ein ruchloses Unrecht, das seiner Tochter Elektra zu schaffen macht. Zwar mag Chrysothemis nicht durch »Thaten der eigenen Bosheit« belastet sein: Dennoch findet die Schwesternkonstellation der Oper in Nietzsches Gegenüberstellung von vergangenheitsfixierten und geschichtsvergessenen Menschentypen eine auffällige Parallele. Doch wenn wir die musikalische Konzeption der Partien vergleichen, so weist die Gestaltung der Titelpartie die größere Komplexität auf, die aus Elektras rebellischer Intellektualität und Intensität herrührt. Für Elektra ist der Mord an ihrem Vater das Urverbrechen schlechthin, und für Strauss' Komposition übrigens auch: Bekanntlich umklammert das namengezeugte Agamemnon-Motiv die Handlung, eine bedeutsame Erweiterung gegenüber der literarischen Vorlage von Hofmannsthal. Elektra entwickelt aus ihrer Fixierung auf den Mord geradezu ihren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich fassenden Weltbegriff, dessen musikalische Ausprägungen wir hier charakterisieren wollen. Das Gegenwartsidiom ist wie in der Oper insgesamt in zerbrochener Syntax, in grellen Instrumentaleffekten, rabiater Rhythmik und in einer bitonal gestörten Harmonik präsent. Und Elektra selbst ist von dieser beschädigten Gegenwart gezeichnet. Das wird gleich zu Beginn ihres Auftrittsmonologs deutlich (Abb. 2).

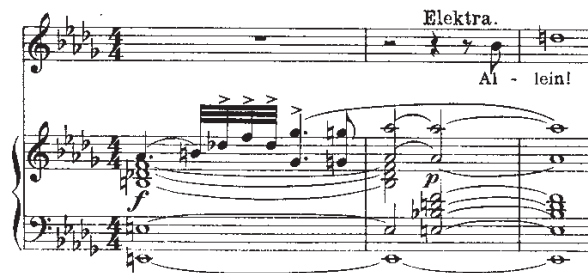


Abb. 2: R. Strauss, *Elektra*, T. 3 vor Ziff. 35: Beginn des Auftrittsmonologs mit Elektra-Motiv<sup>10</sup>

hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= Werke. Kritische Gesamtausgabe 3.1), Berlin und New York 1972, S. 239–330, hier S. 247.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Notenbeispiel entnommen aus: Richard Strauss, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Op. 58*, Klavierauszug von Otto Singer, Berlin:

Ihr Personenmotiv<sup>11</sup> geht aus dem sogenannten Elektra-Akkord hervor und versucht sich aus dessen harmonischem Zwiespalt zwischen E-Dur und Des-Dur in tristanesk aufsteigender Chromatik herauszuwinden. Doch die Auflösung des harmonischen Spannungszustands durch die chromatische Sehnsuchtsgebärde will sich nicht einstellen, sodass Bernd Edelman zu Recht konstatiert: »Der hohe Dissonanzgrad des *Elektra*-Akkordes ist Ausdruck einer zerstörten Seele.«<sup>12</sup>

Vergangenheit und Zukunft hingegen verschränken sich, wie weiterhin am Auftrittsmonolog exemplifiziert werden soll, in einer Musik, die ganz aus Elektras Innerem herauszutönen scheint. Tertium comparationis ist hierbei die tonale Fixierung. So geschieht die Anrufung des toten Vaters – basierend auf dem Agamemnon-Motiv und einer markanten akkordischen Wendung in triolischen Vierteln – in klarem b-Moll.<sup>13</sup> Wenn freilich Elektras Totengedenken zur Textstelle »So kommst du wieder« in Prophetie umschlägt, wird im Orchester ein markantes Oktaven-Motiv eingeführt,<sup>14</sup> das alsbald in c-Moll pathetische Dominanz gewinnt.<sup>15</sup> Mit seinen drei nachschlagenden Sechzehnteln verweist das Motiv übrigens auf Wagners *Götterdämmerung*, wo etwa zur Einleitung und zu Beginn von Brünnhildes Schlussgesang ebenfalls eine rhythmische Akkordfigur mit nachschlagenden Sechzehnteln im Orchester die Endzeit ankündigt.<sup>16</sup>

Dass die tonale Ausrichtung als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft fungiert, sei an zwei weiteren Stellen des Monologs verdeutlicht. Zum einen an jener Erinnerungsmusik nach Elektras Aufforderung an den toten Vater »Zeig dich deinem Kind.« Hier, ab dem neunten Takt nach Ziffer 45, hebt in den Geigen ein triolischer As-Dur-Gesang an, in dem sich familiäre Verbundenheit bekundet. Er evoziert die Vorstellung von Geborgenheit und des Heilseins. Gemäß der Spielanweisung *molto espressivo* transzendiert die Kantilene die schlichte Aussage des Textes, sodass in der

---

Fürstner 1908, S. 20. Die weiteren Ausführungen und Stellenangaben zu Strauss' *Elektra* stützen sich sowohl auf diese Ausgabe im Klavierauszug als auch auf die Partitur: RSE 4.

- 11 Die ältere Forschungsliteratur, etwa Norman del Mar, sieht im Elektramotiv »specifically the consuming hatred which Elektra bears towards her mother and stepfather« zum Ausdruck gebracht (Norman Del Mar, *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works*, Band 1, London 1962, S. 298). Die jüngere Forschungsliteratur hingegen betont den Bezug zur »einsamen Seelenverfassung« Elektras, so Reinhard Gerlach, »Die Tragödie des inneren Menschen. ›Elektra‹-Studien«, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 389–416, hier S. 400. Mit Blick auf den Textbeginn des Auftrittsmonologs »Allein! Weh, ganz allein« schließe ich mich Gerlachs Auffassung an.
- 12 Bernd Edelman, »Strauss und Wagner«, in: *StraussHb*, S. 66–83, hier S. 74.
- 13 Sechs Takte vor Ziffer 37, zur Textstelle »Agamemnon! Agamemnon! Wo bist du«.
- 14 Während des Monologs ab dem fünften Takt nach Ziffer 42.
- 15 C-Moll tritt mit Ziffer 44 ein und bleibt bis zwei Takte nach Ziffer 45 Tonika.
- 16 Dritter Aufzug, Takt 1232–1235, bei »Starke Scheite schichtet mir dort«, siehe Richard Wagner, *Götterdämmerung. Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*, hrsg. von Hartmut Fladt (= Sämtliche Werke 13.3), Mainz 1982, S. 222 f.



Musik ein nostalgisches Moment zum Tragen kommt, das im Text allenfalls angedeutet ist. Zum andern greift die von Elektra zur Sühnung des Mordes visionär herbeigesehnte Gewaltorgie mit den um das Grab des Vaters tanzenden Kindern melodische Details des eben erwähnten Kantilenenthemas zwar auf; nun rückt aber das rhythmische Moment in den Vordergrund, und der punktierte Dreiertakt wird zum bestimmenden rhythmischen Pattern. Prominentes Vorbild hierfür könnte der erste Satz von Beethovens Siebter Sinfonie gewesen sein, die Wagner einst aufgrund ihrer rhythmischen Vehemenz als »Apotheose des Tanzes«<sup>17</sup> bezeichnet hatte. Die Harmonik hat hier mit ihren Rückungen etwas Ungestümes, insbesondere wenn sie an die Spitzentöne der Gesangspartie gebunden sind. Es handelt sich bei diesen ekstatischen Eruptionen um Ausbruchsversuche, um Entrückungen: als wolle Elektra durch die Kraft ihrer Vorstellung in eine von der Mordtat gereinigte Welt hinübergelangen – im konkreten Fall nach C-Dur, wenn es gegen Schluss des Monologs heißt: »Und glücklich ist, wer Kinder hat, die um sein hohes Grab so königliche Siegestänze tanzen.«<sup>18</sup>

Es sei hier nun nicht weiter darauf eingegangen, wie Strauss im Finale zum wortlosen Tanz der triumphierenden Elektra nicht zuletzt unter Rückgriff auf das im Auftrittsmonolog exponierte motivische Material die apotheotischen Entgrenzungsimaginationen der Elektra in monumentalerem Format durch eine Musik der Verausgabung übersteigert und schließlich zusammenbrechen lässt: Jedenfalls drängt sich hier unwillkürlich eine Parallele zum chaotischen Ende von Maurice Ravels elf Jahre später uraufgeführtem Poem *La Valse* auf.

Dafür sei auf einen blinden Fleck in Elektras Narrativ bezüglich ihres Vaters aufmerksam gemacht. Ausgeblendet ist nämlich, was in Hofmannsthals Vorlage – der sophokleischen *Elektra* – durchaus diskutiert wird: Agamemnons Mord an Elektras älterer Schwester Iphigenie. Um das Bild des Vaters verklären zu können, ist Elektra ihrerseits, was sie ihrer Mutter vorwirft: eine Verdrängerin. Die nostalgische Familien-Kantilene erweist sich damit als Lebenslüge. Deshalb kann gar nicht genug betont werden, wie bedeutsam die Umrahmung der Oper mit dem Agamemnon-Motiv ist. Denn mit der Ermordung Klytämnestras ist die tantalidische Gewaltspirale ja nicht außer Kraft gesetzt. Und so ist es nur folgerichtig, dass nach Elektras finalem Zusammenbruch die Rufe ihrer Schwester nach Orest nicht wie bei Hofmannsthal ins Leere gehen, sondern vom Orchester mit dem Agamemnon-Motiv beantwortet werden.

Überdies hat Strauss mit dem musikalischen Profil der Chrysothemis dem Stück eine weitere Weisheit einkomponiert: Die Musik sympathisiert nämlich hemmungslos mit dieser von Lebensgier getriebenen Antiheldin, die es aus der Not ihres schäbigen Daseins

17 Richard Wagner, »Das Kunstwerk der Zukunft (1849)«, in: ders., *Reformschriften 1849–1852*, hrsg. von Dieter Borchmeyer (= Dichtungen und Schriften 6), Frankfurt am Main 1983, S. 9–157, hier S. 66.

18 C-Dur tritt sieben Takte nach Ziffer 61 vollgültig ein.

am Hof zu Mykene nach einem durch und durch konventionellen »Weiberschicksal«,<sup>19</sup> wie sie sagt, mit Heirat und Mutterglück verlangt. Zwar wird sie wegen ihrer sich aufs kreatürliche Überleben<sup>20</sup> beschränkenden Wünsche von Elektra als »armes Geschöpf«<sup>21</sup> denunziert. Doch in der Musik? Dort darf Chrysothemis in der Emphase ihrer walzenden Es-Dur-Gesänge<sup>22</sup> ihr unbedingtes Ja zum Leben feiern.

Anders als Elektra, die zwischen Vergangenheit und Zukunft taumelt, ist Chrysothemis Gegenwartsmensch: auch in ihrem Schmerz über den angeblichen Tod des Orest, als sie »wie ein verwundetes Tier«<sup>23</sup> – so Hofmannsthals Regiebemerkung – aufheult. Ihr Verhältnis zu Agamemnon, zur Mutter und letztlich auch zur ohnmächtig rebellierenden Schwester ist aufgrund der Weigerung, sich von der Vergangenheit vereinnahmen zu lassen, pragmatisch. Der Vater ist zwar nicht vergessen, die Mutter zwar gefürchtet, doch dominant ist für Chrysothemis allein das Streben nach »leidlichem Wohlbefinden«, so noch einmal Nietzsches Wort, weshalb sich Chrysothemis auch nicht von Elektra zum Mord an Klytämnestra und Aegisth überreden lässt. Und aufgrund ihres Pragmatismus' wird Chrysothemis, ohne auch nur an ihre vorausgegangene Verweigerung einen Gedanken zu verschwenden, den durch Orests Doppelmord initiierten Umsturz »fast schreiend vor Erregung«<sup>24</sup> begrüßen. In Falk Richters Frankfurter Inszenierung vom Oktober 2004 hüpfte sie gar in frenetischem Jubel über die Leichensäcke jener Toten hinweg, die Orests Opfer geworden waren: eine anhängliche Mitläuferin des triumphierenden Bruders. Allenfalls wird Chrysothemis als einziges der Agamemnon-Kinder unbeschadet aus der Mordgeschichte herauskommen, weil ihr Opportunismus jenseits von Gut und Böse das Leben sichert.

Anders als die intuitive Lebensbejaherin Chrysothemis hat Strauss den Orest mit einem reflektierenden Bewusstsein ausgestattet. Das erweist sich zu Beginn seines Auftritts. Als Todesbote in eigener Sache verbirgt Orest hier aus Sicherheitsgründen

19 Strauss, *Elektra*, Klavierauszug, S. 51.

20 Auch hier ist eine Parallele zu Nietzsches bereits erwähnter *Zweiter unzeitgemäßer Betrachtung* evident. Denn Nietzsche exemplifiziert dort, S. 244, das Phänomen der Geschichtsvergessenheit am augenblicksorientierten Vegetieren von Herdentieren: »Betrachte die Heerde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht, was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks und deshalb weder schwermütig noch überdrüssig.« Elektra verwendet immer wieder, um ihre Verachtung für die Geschichtsvergessenheit der sie umgebenden Personen zu bekunden, Tiermetaphern. Insbesondere die zu Beginn der Oper von den Mägden zitierten Beschimpfungen vonseiten Elektras sind von Tiervergleichen durchzogen – wie das Libretto insgesamt.

21 Strauss, *Elektra*, Klavierauszug, S. 46.

22 Siehe etwa Chrysothemis' Ausruf »Kinder will ich haben, bevor mein Leib verwelkt« etc. ab dem vierten Takt nach Ziffer 86 oder die Textstelle »Und auf einmal sind sie entbunden ihrer Last« etc. ab Ziffer 102.

23 Strauss, *Elektra*, Klavierauszug, S. 120, Regiebemerkung zu Ziffer 1a.

24 Ebd., S. 237, Regiebemerkung zu Ziffer 235a.

Elektra seine wahre Identität. Szenisch gesehen, handelt es sich also um einen Trug, um eine Theater-auf-dem-Theater-Situation. Nichts davon aber in der Musik: Hier ist der Ton ganz auf die Totenklage gestellt, nicht unähnlich der Todesverkündigung aus Wagners *Walküre*. Wie bei Wagner bürgt eine orakelhafte Akkordfolge im tiefen Blech<sup>25</sup> – ein Personenmotiv des Orest – für feierlichen Ernst, ebenso das getragene Melos der Singstimmen im ritualhaft anmutenden Wechselgesang. Überdies greift das in punktierten Achteln verlaufende Linienwerk in den Orchesterstimmen<sup>26</sup> einen uralten Klagetopos auf, der sich bis in die Barockzeit zurückverfolgen lässt. Dass die Musik hier den Eindruck erweckt, als wäre Orest tatsächlich gestorben, ist umso verwunderlicher, als in einer anderen Szene sich eine Täuschungsabsicht durchaus musikalisch mitteilt, als nämlich Elektra in gespielter Unterwürfigkeit und mit tödlicher Ironie dem ahnungslosen Aegisth heimleuchtet ins Schlachthaus, wo Orest schon bereitsteht. Für Orests Totenklage abseits aller Verstellung gibt eine nachgelagerte Textstelle den Fingerzeig zum rechten Verständnis. Da sagt Orest zu Elektra: »Laß den Orest. Er freute sich zu sehr an seinem Leben. Die Götter droben vertragen nicht den allzu hellen Laut der Lust. So mußte er denn sterben.«<sup>27</sup> Offenbar ist sich Orest bewusst, dass er nach dem Mord an der Mutter nicht mehr unbelastet wird sein können. Der unbeschwertere junge Mann, der er einmal war, ist für ihn bereits zu Grabe gegangen.

Zu solcher Einsicht in die eigene Lage ist Klytämnestra nicht mehr fähig. Agamemnon und der Mord scheinen aus ihrem Bewusstsein wie ausradiert. Strauss verschärfte hier sogar noch die Schauspiel-Vorlage durch einen aufschlussreichen Strich. Denn bei Hofmannsthal erinnert sich Klytämnestra zumindest noch an Agamemnon, wenn auch nicht mehr an ihre Tatbeteiligung, wenn sie etwa zu Elektra sagt:

»Da stand er, von dem  
 du immer redest, da stand er und da  
 stand ich und dort Aegisth und aus den Augen  
 die Blicke trafen sich: da war es doch  
 noch nicht geschehn! und dann veränderte  
 sich deines Vaters Blick im Sterben so  
 langsam und gräßlich, aber immer noch  
 in meinem hängend – und da war's geschehn:  
 dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher,  
 dann war's vorbei – dazwischen hab' ich nichts  
 getan.«<sup>28</sup>

25 Takt 1–4 nach Ziffer 123a.

26 Insbesondere ab den Ziffern 124a und 126a.

27 Strauss, *Elektra*, Klavierauszug, S. 255 f.

28 Hugo von Hofmannsthal, »Elektra. Tragödie in einem Aufzug«, in: ders., *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (= Sämtliche Werke 7), Frankfurt am Main 1997, S. 61–110 i. V. m. S. 303–495, hier S. 82.

145 *sehr ruhig*  $M. \text{♩} = 60$  *molto tranquillo* 146

(weich) 145 146  
Das klingt mir so bekannt. Und nur als häßlich ver-ges-sen. lang und lang.

*sehr ruhig*  $M. \text{♩} = 60$   
*molto tranquillo*  
(singend)

Abb. 3: R. Strauss, *Elektra*, T. 3 nach Ziff. 145: Familienthema in Solo-Cello, Fagott und Englischhorn

Dass Strauss' Klytämnestra aufgrund des Verdrängens ihrer Schreckenstat Ichverlust und Verfall erleidet, dass sie zu einem alpträumenden Angstbündel voller Aberglauben und Grausamkeit zusammengeschnürt ist, darüber ist bereits viel Richtiges gesagt worden. Warum sie sich aber überhaupt auf ein Gespräch mit Elektra einlässt, darauf gibt die Musik Antwort. Zu Beginn des Gesprächs zwischen Mutter und Tochter überhört sie in Elektras Bemerkung, dass sie, Klytämnestra, »eine Göttin«<sup>29</sup> sei, den Spott. Viel mehr versinkt sie, während sich ihre schweren Augenlider schlie-

ßen, in Nachdenken: »Das klingt mir so bekannt. Und nur als hätt' ich's vergessen lang und lang.« Hier spielen Solo-Cello und die tiefen Hölzer nun in Fis-Dur die bereits erwähnte Familien-Kantilene (Abb. 3).

Als bald geht aus der wiegenden Schlusswendung der Kantilene ein in der Szene mehrfach zum Tragen kommendes sangliches Leitmotiv hervor, in dem sich kommunikative Vertrautheit zwischen Tochter und Mutter bekundet, erstmals zu Elektras Textstelle »Du bist nicht mehr du selber.«<sup>30</sup> Diese leitmotivischen Bezüge muten an wie rudimentäre Überbleibsel und Schattenbilder von verschütteten Erinnerungen. Freilich kann Klytämnestra aufgrund ihres zerstörten Gedächtnisses diese Erinnerungsreste nicht mehr einordnen: sozusagen ein Alzheimer-Syndrom. An die Stelle klarsichtigen Erinnerns ist ein nostalgisches Bedürfnis nach töchterlicher Nähe getreten. Eingesponnen in einen Kokon der Rührseligkeit, vermutet Klytämnestra in Elektra gar eine Heilerin ihrer seelischen Nöte und übersieht deshalb den nach wie vor lauenden Hass ihrer Tochter.

\*\*\*

Die Vergangenheit als Totengräberin der Gegenwart, die Unmöglichkeit, Vergangenheit aufarbeiten und überwinden zu können, hierüber hat Strauss meines Erachtens seine Oper *Elektra* geschrieben. Doch war dies nicht sein letztes Wort zum Thema. Jahre später sollte es noch einmal in der *Ägyptischen Helena* für Hofmannsthal und Strauss virulent und abermals an Figuren des Tantalos-Mythos abgehandelt werden.

Bevor wir darauf das Augenmerk lenken, seien drei für das Werk bedeutsame Aspekte wenigstens kurz erwähnt: zum einen Strauss' stilistische Abgrenzung der *Helena* von der *Elektra*. Zur Erinnerung: Der *Elektra* hatte sich Strauss seinerzeit zugewandt, um das »dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen.«<sup>31</sup> In der *Ägyptischen Helena* hingegen wird der Klassizismus von Strauss wieder rehabilitiert. Die Musik bemühe sich, so der Komponist, »einer edlen griechischen Haltung, etwa in der Art, wie Goethe die Griechen in seiner ›Iphigenie‹ vorgeschwebt sind.«<sup>32</sup> Zum andern soll in der Entstehungsgeschichte des Stücks nicht weiter verfolgt werden, wie es sich aus der ursprünglichen operettenhaften Planung zur dann verwirklichten Form eines heroischen Dramas

30 Ebd., S. 98.

31 BE, S. 230.

32 BE, S. 150.

mit komplexer leitmotivischer Unterfütterung via Musik entwickelte.<sup>33</sup> Zum dritten seien nur die wichtigsten dichterischen Rückbezüge für Hofmannsthals *Mixtum compositum* erwähnt: Ohnehin hatte er die Handlungselemente um die Zauberin Aithra,<sup>34</sup> außerdem um Altair und Da-ud weitgehend frei erfunden. Im Rückgriff auf den antiken Quellenfundus hatte er sich insbesondere *ein* Motiv aus der Euripideischen *Helena* geborgt, nämlich ihre Doppelexistenz. Nach Euripides wurde nämlich die wirkliche Helena nach Ägypten entrückt, während Paris ein der Helena gleichgestaltetes Phantom raubte und nach Troja entführte. Auch Goethes *Faust II* bot Orientierung: insbesondere die spukhafte Präsentation von Paris und Helena dort zum Schluss des ersten Akts.

Die Initialzündung für die Dichtung war aber nach Auskunft Hofmannsthals eine Episode aus Homers *Odyssee*. Dort macht Telemach auf der Suche nach seinem verschollenen Vater in Sparta halt, wo Menelaos und Helena nach ihrer Rückkehr aus Troja in schönstem Einvernehmen residieren. Mit größter Selbstverständlichkeit erinnert dort Helena daran, dass um ihres »hündischen Äugelns willen«<sup>35</sup> – so Hofmannsthals Übersetzung – die Griechen gen Troja gezogen waren. Und damit hatte die Versöhnung des Paares Hofmannsthal das Thema gewiesen: »Was kann sich zugetragen haben«, so fragt der Dichter sichtlich verblüfft, »daß aus dieser Ehe wieder ein friedliches, von der Sonne bestrahltes Zusammenleben wurde?«<sup>36</sup> Indem also die nach dem Fall Trojas einsetzende Handlung das Aussöhnungsgeschehen beinhalten sollte, wurde die Dramaturgie des Stücks ganz auf dieses glückliche Ende hin ausgerichtet, und zwar in einer Parallelstruktur der beiden Akte. Der erste auf der ägyptischen Insel Pharos spielende Akt zeigt eine Scheinversöhnung, der zweite im fernen Westen am Fuße des Atlas sich zutragende Akt die wahrhafte Versöhnung. Eine doppelte Versuchsanordnung, in der zum einen eine Vergessensdroge, zum andern ein Erinnerungstrank als theatrale Symbole zeitlicher Verkürzung zum Einsatz kommen.

33 Siehe dazu insbesondere Ulrich Konrad, »Intermezzo – Die ägyptische Helena – Arabella«, in: *StraussHb*, S. 214–241, hier insbesondere S. 223–226 und 229.

34 In diesem Zusammenhang sei freilich einschränkend angemerkt, dass Aithra ein Vorbild in der Nymphe Brindosier aus Paul Claudels 1914 erschienenem »drame satyrique« *Protée* hat. Auch dort wird Ménélas mit einer zweiten Helena-Gestalt konfrontiert. Anders aber als Hofmannsthals Aithra gibt sich Claudels Nymphe selbst als Hélène aus. Vgl. dazu Hugo von Hofmannsthal, *Operndichtungen* 3.2, hrsg. von Ingeborg Beyer-Ahlert (= *Sämtliche Werke* 25.2), Frankfurt am Main 2001. Dort wird in den Erläuterungen zur Entstehungsgeschichte der Dichtung (S. 153 ff.) der Plot von Claudels Stück auf S. 162 f. nacherzählt.

35 So Hugo von Hofmannsthal, »*Die ägyptische Helena* (1928)«, in: ders., *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter (= *Sämtliche Werke* 31), Frankfurt am Main 1991, S. 216–227 i. V. m. S. 519–538, hier S. 217.

36 Ebd., S. 218.

Wie bereits Homers Helena ihren Gästen eine Würzzutat in den Wein schüttet, die »Kummer und Groll und aller Leiden Gedächtnis«<sup>37</sup> zeitweilig verschwinden lässt, so hantiert hier die Zauberin Aithra mit einer solchen Droge, um Menelas von der Ermordung seiner Frau abzuhalten. Denn nicht weniger als vier Mal hebt Menelas im Geschehen der Oper die Waffe gegen seine Frau. Vor allem auf Mordversuch Nummer drei sei die Aufmerksamkeit gelenkt, als Menelas einem von Aithra ins Werk gesetzten doppelgestaltigen Gespensterspuk nachjagt und glaubt, in den Truggestalten Paris und Helena zu töten. Das ist die Voraussetzung für die Scheinversöhnung, die Aithra unter Zuhilfenahme des Vergessenstranks und der von ihr ad hoc erfundenen Geschichte arrangiert, wonach die zu Troja residierende Helena jenes von Menelas ermordete Phantom gewesen sei. Danach führt Aithra Helena dem Menelas zu.

Im zweiten Akt wird Menelas' Ent-Täuschung im wörtlichen Sinne zu jenem letzten Tötungsversuch führen, der in die endgültige Versöhnung umschlägt. Voraussetzung dafür ist ein zweisträngiges Geschehen. Zum einen erliegen auch im abgelegenen Westen, obwohl hier von Helena nie etwas bekannt war, die Männer ihrem Reiz. Sie wird von dem Wüstenherrscher Altair und seinem Sohn Da-ud umworben, wobei Menelas den Jüngling als einen zweiten Paris tötet. Zum andern verzweifelt Menelas an der Vorstellung, dass er in dem Phantom des ersten Akts jene viel begehrte Helena getötet habe, um die im Trojanischen Krieg gelitten und gestorben worden war. Jene *lebende* Helena aber, die ihm Aithra zugesellt hat, hält er für ein Trugwesen mit defizitärer Persönlichkeit ohne Vergangenheitsprägung. Das Antidot des Erinnerungsstranks wird Menelas von Helena gereicht, während er wieder mit dem Schwert vor ihr steht. Er nimmt ihn im Bewusstsein zu sich, einen Todestrank zu leeren, der ihn mit der *trojanischen* Helena wiedervereinen soll.

Hofmannsthal und Strauss haben diesem Versöhnungsmoment, der jüngst von Ulrich Konrad anschaulich beschrieben wurde,<sup>38</sup> einen Rückverweis auf den ersten Akt vorausgeschickt, der Menelas zutiefst verunsichern muss. Denn wenn Helena ihm den Trank kredenzt, so tut sie das exakt mit jenen Worten und in jenem hymnischen Arioso wie zu Beginn des ersten Aktes, als sie ihm in Aithras Palast erstmals einen Versöhnungstrank gereicht hat.<sup>39</sup> Dieses Déjà-vu stürzt Menelas in vollständige Ratlosigkeit, weil hier ja die aus seiner Sicht falsche Helena die Worte derjenigen Helena im Munde führt, die er während des Gespensterspuks des ersten Aktes glaubt umgebracht zu haben. Wir erkennen in dieser Reprise auf ganz lapidare Weise die Verstörung dieses zutiefst traumatisierten Mannes. Hofmannsthal lässt keinen

37 So Homer, *Odyssee*, 4. Gesang, V. 221, zit. nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voss, Stuttgart 1977, S. 49.

38 Konrad, »Intermezzo – Die ägyptische Helena – Arabella«, S. 228 f.

39 Die Bezugsstellen finden sich zu Helenas Worten »Bei jener Nacht, der keuschen einzig einen, die einmal kam auf ewig uns zu einen« etc. im ersten Akt ab Ziffer 52 und im zweiten Akt ab Ziffer 171.

Zweifel daran, wo er solchen »Zustand völliger Zerrüttung«<sup>40</sup> beobachtet habe: »in so vielen Kriegslazaretten bei denen, die aus allzu furchtbaren Situationen kamen«.<sup>41</sup> Damit ist deutlich, *welche* Nachkriegszeit in dieser Oper eigentlich verhandelt wird, nämlich die nach dem Ersten Weltkrieg. Die Flashbacks, die dem Menelas wieder und wieder den trojanischen Rivalen Paris vor Augen führen und Tötungswünsche gegen Helena auslösen, sind damit die Symptome eines Traumas, hervorgerufen von einer unbewältigten Kriegsvorgangheit. Damit aber wird die Oper entgegen ihrem mythischen Anschein zum Zeitstück und Menelas zur Identifikationsfigur der damaligen Epoche. Das sei an einer Schlüsselstelle der Oper exemplifiziert: anhand der Trauermusik nach dem Tode Da-uds, die dem Versöhnungsgeschehen zwischen Helena und Menelas vorausgeht. Diesem der Helena verfallenen Jüngling hat Strauss eine ungemein eingängige Musik beigegeben (Abb. 4).

**Ruhig und schmachkend** (aber ohne jegliches espressivo)  
(*tranquillo languendosi senza espressione*)

62

Abb. 4: R. Strauss: Die ägyptische Helena, 2. Akt, T. 5 nach Ziff. 61:  
Da-uds Arioso »Denn es ist recht, daß wir kämpfen«

40 Hofmansthal, »Die ägyptische Helena«, S. 222.

41 Ebd.



Der Uraufführungsdirigent der Oper Fritz Busch tadelte Strauss dafür. Strauss' amüsierte, auf sein Publikum zielende Replik lautete: »Das brauch't's halt für die Dienstmädchen.«<sup>42</sup> Den großbürgerlichen Ton einmal ausgeblendet, gelingt Strauss hier eine treffliche Charakteristik des Da-ud über seine Außenwirkung. Für Strauss ist er ein argloser Jüngling, dem die Herzen junger Mädchen zufliegen könnten. Und ausgerechnet der Tod dieses harmlosen Burschen veranlasst Strauss zu einer hochpathetischen Trauermusik, deren leitmotivische Bezüge die fatale Situation wie in einem Brennpunkt bündeln (Abb. 5).

Zunächst dominiert in den Geigen das nach Moll gewendete Thema des Da-ud, zweimal über chromatisch sinkenden Bässen,<sup>43</sup> wobei in den Takten 6 und 7 nach Ziffer 138 zweimal ein Motiv eingelassen ist, das im Stück dem Verlangen Da-uds nach Helena zugeordnet ist. Zweieinhalb Takte vor Ziffer 139 aber wird der Da-ud-Thematik eine Bassformel unterlegt. Sie ist durch Tritonus- und Septsprünge und aufwärtsführende Chromatik gezeichnet und schraubt sich in vierfacher chromatischer Sequenz nach oben: Ausgehend von *d*, setzt das Bassmotiv ab dem zweiten Takt nach Ziffer 139 jeweils im Zweitaktabstand auf *es*, *e*, *f* und *fis* an. Zwei Takte vor Ziffer 140 bleibt die Schlusswendung der Bassformel übrig. Es handelt sich bei dieser Bassformel um die Oberstimme des Troja-Motivs, wie es gleich zu Beginn der Oper in der knappen instrumentalen Einleitung vorgestellt wurde. Auch intonieren die ersten beiden Trompeten bei Ziffer 139 eine gezackte, signalhafte Wendung: das Personenmotiv des Paris, während seine triolische Fortführung sich dem mordbereiten Menelas zuordnen lässt. Zum Forte-Fortissimo-Höhepunkt (Ziff. 140) schließlich erklingt in den Streichern noch einmal Da-uds Thema, das zwei Takte weiter in eine chromatisierende Wendung abwärts übergeht, die im Stück Helenas Anziehungskraft zugeordnet ist und ein wenig an Saint-Saëns' *Samson et Dalila*<sup>44</sup> gemahnt. Währenddessen sind in der Orgel, den Bässen und den Bläsern die Akkorde des untergegangenen Troja zu hören – abermals wie in der Introduction der Oper.

42 Zit. nach Fritz Busch, *Aus dem Leben eines Musikers*, Frankfurt am Main <sup>2</sup>2002, S. 168.

43 Zunächst sinkt die Basslinie von *h* nach *g* (T. 2–5 nach Ziff. 138), dann von *c* nach *f* (T. 8–11 nach Ziff. 138).

44 Gemeint ist die chromatisch sinkende Gesangslinie des Refrains »Ah! réponds à ma tendresse!« aus Dalilas Arie im zweiten Akt »Mon cœur s'ouvre à ta voix«.

#### IV. Szene

Schwarze bringen von rückwärts auf einem Teppich den toten Da-ud getragen und legen ihn in der Mitte nieder.

Langsam  $\text{♩} = \text{♩ des } \frac{3}{2} \text{ M. M. } \text{♩} = 68$   
(lento)

138

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. Below it are three staves for piano accompaniment, with a bass clef. The piano part features a prominent left-hand bass line with chords and a right-hand part with arpeggiated figures. The tempo marking 'Langsam (lento)' and the metronome marking '♩ = ♩ des 3/2 M. M. ♩ = 68' are placed above the piano part. The dynamic marking 'ff' is visible in the piano part.

Altair ist Schritt für Schritt zurückgewichen und tritt jetzt hinter den äußersten Vorhang des Zeltes. Aithra und die Dienerin-

The second system of the musical score consists of two staves for piano accompaniment, with a treble and bass clef. The music is characterized by a complex, chromatic texture. The dynamic markings 'dim.', 'p', and 'mf espr.' are placed above the staves. The tempo and metronome markings from the previous system are also present.

nen nähern sich dem Toten. Die Sklaven sind sogleich verschwunden. Helena steht rechts von den sich um Da-ud mühenden Frauen. *cresc.*

The third system of the musical score consists of two staves for piano accompaniment, with a treble and bass clef. The music continues with a similar chromatic texture. The dynamic marking 'ff' is placed at the end of the system. The tempo and metronome markings are consistent with the previous systems.

139

Menelas, das bloße Krummschwert in der Hand, tritt rechts hervor. Sein Auge ist starr und furchtbar, als verfolge er einen Schritt für Schritt vor ihm zurückweichenden Feind.

So dringt er mit schweren Schritten bis gegen die Mitte vor, wie angezogen von Da - uds Gegenwart, aber ohne ihn eigentlich zu sehen.

Aithra und die Dienerinnen werden den Herannahenden gewahr und springen erschrocken auf, ihm die Hände in Abwehr entgegenstreckend.

140 Menelas wie ein Mondsüchtiger bleibt vor dem Toten stehen.



Abb. 5 [Forts.]

Damit haben sich in der Funeralmusik die Gegenwart und die Vergangenheit des Stücks ineinandergeschoben, während – so die Regiebemerkung zu Ziffer 140 im zweiten Akt – »Menelas wie ein Mondsüchtiger« vor Da-uds Leiche stehen bleibt. Es handelt sich hier um eine bemerkenswerte dramaturgische Verschränkung: Denn einerseits bringt die Musik das Trauma des Menelas, dem das Unterscheidungsvermögen für Vergangenheit und Gegenwart abhandengekommen ist, auf den Punkt und konfrontiert ihn mit der desaströsen Folge seines zum Tod eines Nobodys führenden Zwangshandelns. Andererseits transzendiert dieser Trauermarsch das Bühnengeschehen. In seiner kommentierenden Machart ist er dem Chor in der antiken Tragödie vergleichbar und der Trauermusik zu Siegfrieds Tod in der *Götterdämmerung*: Insbesondere in diesem orchestralen Zwischenstück, das das Einzelschicksal auf der Bühne auf die Ebene des Exemplarischen hebt, wird Menelas zur Gegenwartsfigur der Strauss-Zeit. Und der parsifaleske Klageduktus der Musik verrät, dass Menelas hier unbewusst Trauerarbeit leistet. Somit dürfte der Trauermarsch aus der *Ägyptischen Helena* eines der raren Musikstücke deutscher Provenienz sein, das in der Zwischenkriegszeit die seelischen Verheerungen, die der Erste Weltkrieg bei den Kriegsteilnehmern hinterlassen hat, in der Sphäre der Kunst zur Darstellung gelangen lässt.<sup>45</sup>

Die Charakterisierung des Menelas als mondsüchtig gibt wiederum den Hinweis, warum er sich Helena zuwendet. In der Symbolsprache des Stücks ist die Mondspäh-

45 Laurenz Lüttekens Deutung des Werks als einer »anderen Operette«, in der »die zentralen Motive [...] nicht mehr symbolisch überhöht, sondern, durch das Mittel der Ironie, zugleich entrückt und vergegenwärtigt« würden, kann ich mich also mit Blick auf das Trauma des Menelas nicht anschließen. Siehe dazu Laurenz Lütteken, *Richard Strauss. Die Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München 2013, S. 88.

re nämlich ihr zugewiesen. Helena kann Menelas gestörte Psyche heilen, weil sie mit sich im Reinen ist und die eigene Vergangenheit in ihre Persönlichkeit integriert hat. Auf den gleichen Weg führt nun Helena den Menelas; und als würde sie ihm nachträglich die Trauermusik deuten, sagt sie: »Du wolltest, daß in diesem Knaben Paris von Troja noch einmal stürbe.«<sup>46</sup> Somit wird die Bewältigung des Paris-Traumas zur Vorstufe für die endgültige Genesung des Menelas und zwar durch die Kraft des Erinnerns, das Menelas von seinen psychotischen Wiederholungszwängen befreit. Das Erinnern weist der Vergangenheit den rechten Platz zu, nämlich im klarsichtig reflektierenden Bewusstsein. Deshalb kann Menelas schließlich Helena so annehmen, wie sie sich ihm zu erkennen gibt: »Deine, deine Ungetreue schwebend überm Gefilde der Reue!«<sup>47</sup> Die promiske Frau als Heilerin und wiedergewonnene Gattin? In dieser Opern-Männerphantasie erfährt der Femme-fatale-Mythos, in Abgrenzung zum gängigen Klischee des Männer verderbenden Vamps, eine ungewöhnliche, überdies familiäre Fortschreibung. Denn zu guter Letzt wird dem versöhnten hohen Paar auch noch die »einer kleinen Göttin«<sup>48</sup> gleichende Tochter Hermione zugeführt, die nun erstmals ihre »schöne Mutter«,<sup>49</sup> wie sie sagt, zu Gesicht bekommt. Spätestens in der finalen Glücksapotheose des auf Pferden davonstürmenden mythischen Paares wird also die befreiende Wirkung der Erinnerung manifest. Anders als in der *Elektra* wohnt der Erinnerung hier ein Verwandlungspotenzial inne, wie bereits die magischen Akkorde des anfangs erwähnten Erinnerungsmotivs in nuce bekundet haben.

\*\*\*

Dass dieses Happy End das vorausgegangene, aus Kriegsnöten führende Heilungsgeschehen vielleicht allzu glänzend überstrahlt, diese heutige Sichtweise ist möglicherweise ahistorisch. Aber einem durch die Schrecknisse des Zweiten Weltkriegs ernüchterten Zeitalter mag solche utopische Jubelattitüde obsolet geworden sein. Jedenfalls bietet Manfred Trojahns 2011 uraufgeführter *Orest* der Titelgestalt keinen pferdegängigen Ausweg durch »hohen Palastes dauerndes Tor«,<sup>50</sup> obgleich Trojahns *Musiktheater in 6 Szenen*<sup>51</sup> in genauer Kenntnis der beiden Strauss-Opern geschrieben wurde und sozusagen deren Fortsetzungsgeschichte ist. Es ist nicht untypisch für Trojahns Schaffen, dass er Anspielungen auf die Bezugsstücke in sein Werk hineingeschmuggelt hat.

46 Strauss, *Die ägyptische Helena*, Klavierauszug, S. 280 f.

47 Ebd., S. 319 f.

48 Ebd., S. 326, Regiebemerkung nach Ziffer 194.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 332 f.

51 So lautet der Untertitel des Werks, siehe Manfred Trojahn, *Orest. Musiktheater in 6 Szenen. 2010 / 11*, Klavierauszug von Martin Zehn, Basel 2011. Die weiteren Ausführungen und Stellenangaben zu Trojahns *Orest* stützen sich auf diese Ausgabe.

Da ist etwa wie in der *Elektra* das Heckelphon besetzt, und mit Ausnahme der Mezzopartie der Elektra übernimmt Trojahn für die Partien des Orest, des Menelaos, der Helena und der Hermione die Strauss'schen Stimmlagen.<sup>52</sup> In einem Terzettabschnitt von *Elektra*, Helena und Hermione wiederum teilt sich eine am *Rosenkavalier* geschulte Verliebtheit in den Zusammenklang von drei hohen Frauenstimmen mit (Abb. 6).<sup>53</sup>

169  
Her: ich geh ihn ger - ne wie - der um dich zu  
Hel: traf, sie ist er -  
E: Sieht man dies

171  
Her: schüt - zen, mei-ne schö-ne Mut - ter, mei-ne schö-ne Mut - ter.  
Hel: - fo-schen, ge-wan - delt in Hass und Mord - lust.  
E: Kind, wie es so fern von al-lem Hass und frei von Gier des

Abb. 6: M. Trojahn, Orest, 2. Szene, T. 169–174: Terzett Hermione/Helena/Elektra<sup>54</sup>

- 52 Bezüglich der Stimmfächer geht Trojahn hingegen andere Wege. Die Stimmen sind durchweg weniger schwer als bei Strauss. Das gilt auch für die Heldenbaritonpartie des Orest mit höherer Tessitura als in Strauss' *Elektra*. Menelaos ist ein Charaktertenor, Helena ein lyrischer Koloratur Sopran. Hermiones Koloraturpartie liegt bei noch leichterer Sopranstimme höher als die der Helena.
- 53 Ohnehin bildet dieses kontemplative Terzett aus der zweiten Szene eine illusorische Insel im Gesamtverlauf des Werks, getragen vom Versöhnungswunsch der drei Protagonistinnen, der freilich keine Chance auf Verwirklichung hat.
- 54 Der Abdruck dieses wie auch der weiteren Notenbeispiele aus dem *Orest*-Klavierauszug erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.

Auch gibt es in dem von Trojahn selbst verfassten Libretto etliche Hofmannsthal-Verbeugungen, wie etwa im obigen Beispiel Hermiones aus der *Ägyptischen Helena* stammende Wendung: »Meine schöne Mutter«. Ihr kommt überdies in Trojahns von fallenden Sekunden geprägter Musikalisierung leitmotivische Bedeutung zu. An anderer Stelle wird an Elektras Diffamierung des Aegisth als »Weib«<sup>55</sup> erinnert. Auch greift Trojahn das Klytämnestra-Wort von den »Bräuchen« aus Strauss' Oper auf, wenn Orest in der ersten Szene, Takt 76–88, die Nutzlosigkeit von Totenbräuchen zur Beruhigung des Gewissens beklagt. Am Schluss wird Hermione mit einem Terzsprung nach oben zweimal nach Orest rufen (Abb. 7a), in Anlehnung an ihre Tante Chrysothemis (Abb. 7b), aber ohne abschließende Klagesekunde.

The image shows two systems of musical notation for the character Hermione. The top system is labeled 'Hermione' and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'p', followed by a rest. The piano accompaniment features a right hand with eighth notes and a left hand with quintuplets of eighth notes. Dynamics include ppp and sub ff. The bottom system is labeled 'Her.' and shows the same musical material from a different perspective, with the vocal line starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'pp', followed by a rest. The piano accompaniment is similar to the top system, with dynamics ranging from ppp to sub ff.

Abb. 7a: M. Trojahn, *Orest*, 6. Szene, T. 236 ff.

55 Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 34. In der ersten Szene, Takt 226 f., charakterisiert Apollo im Gespräch mit Orest Klytämnestra als diejenige, die »ihre Feste feierte mit dem, den deine Schwester ›Weib‹ genannt hat«. Die Bezugsstelle in Strauss' *Elektra* ist Takt 1 vor Ziffer 69.

allmählich breiter  
allargando a poco

O - rest! O - rest!

ritard. molto  
(Stille)

ff mf dim. f p

Abb. 7b: R. Strauss, *Elektra*, Ziff. 262a

Darüber hinaus gibt es im Überlebenswillen beider Frauengestalten eine Charakterparallele, worüber noch zu reden sein wird. Auffällig ist auch die Anspielung auf das gezackte Beilmotiv aus Strauss' *Elektra* (Abb. 8b), als Trojahns Orest auf das entstellte Antlitz seiner toten Mutter zu sprechen kommt (Abb. 8a).<sup>56</sup>

a tempo p fz

molto accel. mp ff

rit. a tempo p

47 O Blut, un-terdeinem wilden weißen Haar ...

Eh. Fg. mp

Pos. ff mp

Kbkl. 5

VI Fl. Trp. fz pfz

Abb. 8a: M. Trojahn, *Orest*, 1. Szene, T. 47f.

<sup>56</sup> Auch bei Trojahn wird das Beilmotiv mehrfach wiederaufgegriffen: ebenfalls in der ersten Szene, Takt 112 f., Takt 123 f. oder Takt 341 f., meist gebunden an die Instrumentation Englischhorn/Heckelphön und Fagotte.





Abb. 8b: R. Strauss, Elektra, Ziff. 1

Der Plot ist dieses Mal im *Orestes* des Euripides vorgebildet: Orest und Elektra sind nach dem Mord an der Mutter aus Mykene ins benachbarte Argos geflohen. Dort droht ihnen von den aufgebrachten Bürgern die Steinigung. Helena und Menelaos sind nach ihrer Irrfahrt ebenfalls in Argos eingetroffen. Er verweigert den Kindern seines Bruders die Hilfe, weil er vom Volk zum König von Argos gewählt werden will. Helena wiederum ist in Argos wegen ihrer Vergangenheit verhasst. Sie traut sich nicht ans Grab ihrer Schwester und schickt zur Totenehrung an ihrer Statt ihre Tochter Hermione. Der weitere Verlauf trägt in der antiken Vorlage kolportagehafte Züge. Es wird von Trojahn stark modifiziert und stellt sich nun so dar: Elektra drängt Orest zur Ermordung Helenas und Hermiones, die aber am Leben bleibt. Aus Euripides' Apollon, der dort als *Deus ex machina* auftrat, ist eine Doppelgestalt Apollon / Dionysos geworden, die eine Imagination der Titelfigur ist. Als Apollon dringt sie auf die Einhaltung der Tradition und der göttlichen Weisungen. In diesem Zusammenhang wird eine kühne Deutung des Mythos evident, zu der sich Trojahn laut eigener Aussage von Robert von Ranke-Graves hat anregen lassen: Danach trage sich die Handlung nach einem Paradigmenwechsel – weg vom Matriarchat und hin zum Patriarchat<sup>57</sup> – zu, dem Klytämnestra zum Opfer gefallen sei, da sie nach früher geltender Auffassung das Recht zum Gattenmord gehabt habe.<sup>58</sup> Deshalb lässt Trojahn seinen, die patriarchale Neuzeit propagierenden Apollon sagen: »Die Macht der Mütter, sie

57 Siehe dazu Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg 1985. Nach Ranke sei Klytämnestra »eine königliche Erbin Spartas« (S. 382) und nach Agamemnons Ermordung »wirkliche Herrscherin Mykenes« (S. 383) gewesen. In prähellenischer Zeit habe »die matrilineare Vererbung« (S. 388) die Thronfolge bestimmt, sodass »Muttermord als ein undenkbares Verbrechen« (ebd.) betrachtet worden sei. Auch habe in dieser Vorzeit »der Sohn niemals seine ehebrücherische Mutter bestraft, da sie mit der vollen Erlaubnis der Götter, denen sie diente, gehandelt hatte« (S. 388f.).

58 So konstatiert Trojahns Orest in der ersten Szene, Takt 97–107, im Rückblick aufs Matriarchat: »Du hast deinen Mann geschlachtet, Mutter, wie es die Frauen seit Zeiten tun, um sich in anderen Männern zu erkennen. Die Zeit ist vorbei, Mutter! [...] Apollo will Rache für die gemordeten Väter!« (Trojahn, *Orest*, Klavierauszug S. 20–24). Die moralische Entlastung Klytämnestras macht deutlich, dass Trojahn sein *Orest*-Stück als ein theatrales Fallbeispiel für eine tiefere

ist dahin«.59 In ihrer Ausprägung als Dionysos lockt die göttliche Doppelgestalt wiederum mit der Verheißung ewigen Nachruhms, damit Orest weiterhin gemäß den mythischen Handlungsvorgaben agiere. Die aus dem Euripides-Stück entlehnte Metamorphose der toten Helena zum Sternbild dient als Beispiel für solche Belohnung.60 Der Doppelgott Apollon / Dionysos ist damit eine Allegorie der Unfreiheit durch kulturelle Prägung.61 Indem Orest sich schließlich von den Göttern abkehrt, macht er sich auf in eine ungewisse Zukunft – gemeinsam mit Hermione.

Wie bei Strauss das Agamemnon-Motiv das Geschehen umrahmt, so sind es hier die von Frauenstimmen intonierten, aus dem Off hereindringenden Orest-Rufe (Abb. 9). Auch sie sind Imaginationen der Titelgestalt und Nachklänge von Klytämnestras Todesschrei. Mit ihm setzt das Werk ein, er scheint »aus« der Figur des Orest zu kommen;62 und analog zu Klytämnestras Todesschrei in Strauss' Oper63 erklingt der Schrei bei Trojahn in der fünften Szene, Takt 89, zu Helenas Tod wieder. Die Orest-Rufe wiederum erinnern einerseits an den antiken Mythos, wonach Orest von den Rachegöttinnen heimgesucht wurde, andererseits sind sie hier in Orests verstörtem Geist die Stimmen des Protests des durch den Mord an

---

Fragestellung versteht, nämlich nach der Gültigkeit von Wertmaßstäben und Normen und ihrer Prägekraft aufs Individuum, das seinerseits nach Freiheit und Selbstbestimmung strebt.

59 Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 32.

60 Gelegentlich eines Telefongesprächs am 20. August 2016 machte mich der Komponist darauf aufmerksam, dass es ihm bei der Metamorphose der toten Helena vor allem auf den textlichen Bezug zu den *Dionysos-Dithyramben* von Friedrich Nietzsche ankam. Insbesondere die Sternennetaphorik des Gedichts *Ruhm und Ewigkeit* klingt bei Trojahn nach, wenn er etwa Dionysos zur toten Helena sagen lässt: »Du kommst zu mir hinauf in Lichtermeere« (Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 153). Doch bereits während des ersten Auftritts des sich in Dionysos verwandelnden Apollo greift Trojahn die Anfangsverse des Gedichts auf, wenn sich Apollo mit der Frage an Orest wendet: »Wie lange sitzt du schon auf deinem Missgeschick??« (Ebd., S. 44 f.). Und auch während Trojahns die Oper abschließendem *Madrigal der Erstarrung* wird im Dialog zwischen Dionysos und Orest auf den zweiten Teil des Nietzsche-Gedichts zurückgegriffen, beispielsweise wenn sich Orest mit den Worten »Die Münze, mit der alle Welt bezahlt, mit Ekel trete ich sie unter mich« (ebd., S. 167) von Dionysos lossagt.

61 Die Doppelgestalt Apollon / Dionysos wurde also von Trojahn unabhängig von Nietzsches Denkfigur des Apollinisch-Dionysischen konzipiert, wie sie in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* dargelegt wurde und auf Strauss und seine Generation nachhaltigen Eindruck ausübte.

62 Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 1. Dieser Angstschrei ist dem ersten Takt des Werks vorgelagert. Der Todesschrei der Klytämnestra beinhaltet damit die von Orest erinnerte Vorgeschichte, und gleichzeitig handelt es sich hierbei um ein vormusikalisches Ereignis, das in einem mit Fermate versehenen Pausentakt notiert ist, in den die Regiebemerkung hineingeschrieben wurde.

63 Dort gellt der Schrei laut Regiebemerkung zwei Takte vor Ziffer 192a in die Musik. Dann folgt auf Elektras Aufforderung »Triff noch einmal!« in der Generalpause (T. 3 f. nach Ziff. 192a) ein zweiter Schrei, der offenbar die Reaktion auf eine zweite Attacke imaginieren soll.

Klytämnestra entmachteten Matriarchats.<sup>64</sup> Die Rufe peinigen den Orest und suchen ihn wie Schreckens-Ritornelle wieder und wieder heim.

Abb. 9: M. Trojahn, Orest, 3. Szene, T. 70f.

Sie zerrütten Orest körperlich und seelisch und treiben ihn bis in eine Zone des Sprachverlusts hinein, in der er sich nur noch stammelnd und bruchstückhaft artikulieren kann. Aus Strauss' auf eigenes Glück verzichtendem Helden ist also ein psy-

64 So sagt Trojahn's Orest: »Die Mütter, alle Mütter, die Mütter aller Mütter – schwere schwarze Vögel sitzen sie auf meiner Brust und ich kann nicht atmen« (Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. 26f.).

chotischer Schmerzensmann geworden. Die Orest-Rufe werden auch das letzte Wort behalten, freilich sich entfernend. Das heißt: Der sich von den Geschehnissen abkehrende Orest wird die Bürde des Muttermordes nicht vollständig ablegen können. Ein unbeschwerter Neubeginn, wie er in der *Ägyptischen Helena* dem hohen Paar in Aussicht gestellt wurde, steht hier also außer Betracht.

Ohnehin kommen Menelaos und Helena bei Trojahn schlecht weg. Er ist ein politischer Opportunist und sie eine in die Jahre gekommene ehemalige Schönheit. Der Zierrat ihrer Koloraturen wirkt wie die Schminke auf einem Luxusgeschöpf. Ihrer gedankenlosen Selbstgefälligkeit mangelt es an jener Femme-fatale-Klugheit, die Strauss' Helena charakterisiert hat. Überdies hat Trojahns Helena ihre verheerende Rolle im Trojanischen Krieg einfach ausgeblendet. Auch zur Gegenwart in Argos gewinnt sie kein Verhältnis – weder zu den Agamemnon-Kindern noch zur eigenen Tochter noch zur toten Schwester. Und so geht sie eigentümlich unbeteiligt, schmerzfrei, unaggressiv, ja zerstreut durch die Handlung. Helenas Torheit erklärt, warum ihr Elektras flammender Hass entgegenschlägt. Sowieso schreibt Trojahn Elektras Biografie, wie wir sie von Strauss her kennen, bruchlos weiter. Und deshalb betont der Komponist im Gespräch,<sup>65</sup> dass Elektra am Ende der Strauss-Oper nicht gestorben, sondern lediglich zusammengestürzt sei. Ihr Charakterbild einer Gerechtigkeitsfanatikerin hat sich freilich in das einer Terroristin verschärft, die sich sogar an der unschuldigen Hermione vergreift. Das macht Trojahn, nachdem Elektra den Bruder zur Ermordung Helenas und Hermiones überredet hat, in einem martialischen Orchester-Intermezzo im 15/8-Takt ohrenfällig (Abb. 10). In ihm wird die Untat vorweggenommen – quasi als ein von Elektra und Orest begangenes Gedankenverbrechen. Die ostinate, maschinenhafte Motivik wird zur Chiffre einer sich schmerzhaft in die Köpfe einhämmernden Mordabsicht.

Wenn der Mord an Helena dann tatsächlich geschieht, so genügt nur eine kurze Einblendung dieser Musik: ein signalhafter Spot auf die Untat.<sup>66</sup> Jedoch wird Orest die in ihrem Hass erstarrte Schwester hinter sich lassen. Sie selbst hat sich sowieso bereits von ihm abgewendet, weil Orest vor der Ermordung Hermiones zurückgeschreckt war.

Hermione wiederum ist Trojahns Tantaliden-Figur mit der geringsten musikalischen Vorbelastung, über sechs Gesangstakte kommt sie bei Strauss<sup>67</sup> ja nicht hinaus. Bei Trojahn aber ist an sie die Wende der Handlung geknüpft. Sie, die bei Ausbruch des Trojanischen Kriegs von den Eltern am Hof zu Mykene zurückgelassen wurde, hat die in ihrer Familie wütenden Verbrechen beobachtet und sich frei vom Hass gehalten. Hermione kann Orest davon abhalten, sie zu töten. Denn sie bewegt ihn dazu, sie anzusehen. Indem er sie anschaut, gelingt es Orest, von sich selbst abzuse-

---

65 Persönliches Gespräch mit dem Komponisten am 16. März 2014.

66 In Szene fünf, im bereits erwähnten Takt 89, über den der Schrei der ersten Szene gelegt ist.

67 Zweiter Akt, Takt 6–11 nach Ziffer 194.

# Intermezzo

poco grave,  $\text{♩} = \text{ca. } 80$

3 battute (4+6+5)

Musical score for measures 1-4. The score is in 15/8 time and consists of three systems. The first system (measures 1-4) includes a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and is marked *fff*. The strings are marked *Khpos.Str.* and *+Pk.*. The woodwinds include Flute (Hfl.), Clarinet (Cl.), and Violin (VI). The percussion part (Tomb.) is shown below the piano part, marked *ff*. The key signature has one sharp (F#).

etc. bis T25

Musical score for measures 5-6. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The woodwinds and strings continue their parts. The key signature remains one sharp.

Musical score for measures 7-8. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The woodwinds and strings continue their parts. The key signature remains one sharp.

Musical score for measures 9-10. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The woodwinds and strings continue their parts. The key signature remains one sharp.

Musical score for measures 11-12. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The woodwinds and strings continue their parts. The key signature remains one sharp.

Musical score for measures 13-14. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The woodwinds and strings continue their parts. The key signature remains one sharp.

Abb. 10: M. Trojahn, Orest, 4. Szene, T. 1-9

hen. Erstmals in der Oper löst er sich damit aus seiner Ichbezogenheit. Dieser Perspektivenwechsel lässt ihn erkennen, dass er sich aus dem Spiel nehmen muss, um der tantalidischen Gewaltmechanik zu entkommen – zusammen mit Hermione. Mit diesem Ausstieg aus dem Mythos rückt Trojahn von Strauss weit weg. Denn der Mythos kann fürderhin nichts mehr erklären. Neue Geschichten müssen erzählt werden. Das wäre dann vielleicht – wie Trojahn seiner Frau Dietlind Konold in die Widmung schrieb – das »Versprechen auf eine Komödie«.<sup>68</sup>

---

68 Trojahn, *Orest*, Klavierauszug, S. V.