

Die Frau ohne Schatten

Richard Strauss



DEUTSCHE OPER BERLIN

Die Frau ohne Schatten

Richard Strauss [1864 – 1949]

Oper in drei Aufzügen
Libretto von Hugo von Hofmannsthal

Uraufführung am 10. Oktober 1919
an der Wiener Staatsoper

Premiere an der Deutschen Oper Berlin
am 26. Januar 2025

Erster Aufzug

Die kaiserlichen Gärten

Kaiserin und Kaiser sind verheiratet. Aber Leichtigkeit und Leidenschaft ihrer Beziehung sind verschwunden: „Die Frau wirft keinen Schatten“ – die Ehe ist kinderlos. Die Erwartungshaltung und ein Ultimatum ihres Vaters Keikobad setzen die Kaiserin zusätzlich unter Druck.

Die Amme der Kaiserin, die diese nach dem Tod ihrer Mutter erzogen hat, eröffnet einen Ausweg aus dem Dilemma: die Kaiserin müsse „dies Haus getürmt den Sternen entgegen“ verlassen und Hilfe bei einfachen Menschen suchen.

Verwandlung

Kaiserin und Amme machen sich auf den Weg.

Im Hause des Färbers

Der Färber Barak lebt mit seiner Frau am Rande des Existenzminimums. Dass drei Brüder Baraks mit im Haus des Ehepaars wohnen, belastet die Beziehung der beiden emotional wie finanziell. Der größte Konfliktpunkt der Ehe ist aber ein anderer: Barak wünscht sich nichts sehnlicher als ein Kind. Die Färberin verweigert sich diesem Wunsch.

Während Barak außer Haus ist, erhält die Färberin Besuch von Kaiserin und Amme. Die Amme umschmeichelt die Färberin und stellt ihr Geld und andere Wohltaten in Aussicht – als Gegenleistung dafür, dass sie der Kaiserin zu einem Kind verhilft.

Aber weder die Dienerinnen noch der schöne Jüngling, den die Amme der Färberin vorführt, können diese überzeugen. Noch kann sich die Färberin nicht dazu entschließen, ihren Körper zu verkaufen. Doch als Barak zurückkommt, verweigert sie ihm, im gemeinsamen Bett zu schlafen. Er solle sein Lager diese Nacht anderswo aufschlagen.

Zweiter Aufzug

Wechselnde Schauplätze

Weiterhin versucht die Amme, die Färberin davon zu überzeugen, den Handel mit ihr und der Kaiserin einzugehen. Erneut lässt sie den schönen Jüngling kommen. Aber wiederum verzögert die Rückkehr Baraks eine Entscheidung.

Barak lädt die Kinder der Nachbarschaft ein, um sich gegenüber seiner Frau als guter Familienvater zu empfehlen, erregt damit aber nur umso mehr ihren Zorn.

Währenddessen irrt der Kaiser durch die Nacht. Er hadert mit seiner Ehe, der Kaiserin und sich selbst. Der Versuch einer Annäherung an seine Frau gerät zum Desaster. Der „rote Falke“ ihrer gemeinsamen Leidenschaft ist nicht wiederzufinden.

Die Amme flößt Barak ein Schlafmittel ein und arrangiert ein weiteres Treffen zwischen der Färberin und dem Jüngling. Als Barak erwacht, eskaliert die Situation: Seine Sehnsüchte nach einer gemeinsamen Familie stoßen die Färberin mehr und mehr ab. Sie lässt ihren Mann spüren, wie wenig ihre Vorstellungen vom Leben mit seinen Wünschen vereinbar sind.

Die Kaiserin begegnet dem verzweifelten Barak. Sie begreift, in welche Situation sie auch ihn gebracht hat.

Aber Mitleid und Selbstvorwürfe kommen zu spät. Die Färberin hat sich entschieden, dem Angebot der Amme nachzugeben: „Zum Lebenswasser! Zur Schwelle des Todes!“

Während es dunkelt, sehen sich alle Beteiligten mit den Folgen ihres Handelns konfrontiert. Barak stellt seine Frau gewaltsam zur Rede. Die Kaiserin verzweifelt. Die Amme hält an der Richtigkeit ihres Vorgehens fest. Aber auch sie kann nicht alles kontrollieren. Ein großes Unglück unterbricht den Disput: „Übermächtige sind im Spiel!“

Dritter Aufzug

Unterirdische Gewölbe

Färber und Färberin versuchen einander wiederzufinden, reden aber aneinander vorbei.

Felsterrasse

Die Amme greift zu letzten Mitteln, um der Kaiserin zu einem Kind zu verhelten: „Ich weiß den Weg! Ich schaff dir den Schatten!“. Aber die Kaiserin beginnt die Ratschläge und Strategien der Amme zu hinterfragen. Sie emanzipiert sich von ihrer Ratgeberin und lässt die Amme alleine zurück.

Tempelartiger Raum

Nach ihrem Bruch mit der Amme fordert die Kaiserin nun auch die Autorität ihres Vaters Keikobad heraus. Sie verweigert sich den Ansprüchen anderer und trifft eine selbstbestimmte Entscheidung: „Ich will nicht!“

Durch ihre Selbstbefreiung gelingt es der Kaiserin, auch ihren Mann aus dessen innerer Versteinerung zu lösen. Das Paar findet wieder zueinander.

Goldene Brücke

Färberin und Färber treffen eine gemeinsame Entscheidung über ihre Zukunft.

Epilog

„Vater, dir drohet nichts, / Siehe, es schwindet schon, / Mutter, das Ängstliche / Das dich beirrte!“





Die Prüfung der Guten, die scheinbar nicht geprüft zu werden brauchen, ist der tiefste Gehalt meines „Märchens“. Man bleibt immer in der „Wirklichkeit“, auch wenn man sie scheinbar verlässt.

Des Märchens zweiter Teil oder Arbeit an der Beziehung

Wie DIE FRAU OHNE SCHATTEN wurde,
was sie ist

Richard Erkens

Leicht ist die Frage nicht zu beantworten, was denn die Oper DIE FRAU OHNE SCHATTEN genau sei, die Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal am 10. Oktober 1919 in der ehemaligen k. u. k. Hofoper an der Wiener Ringstraße zur Uraufführung brachten, nachdem dieses Haus kurz nach Ende des Ersten Weltkrieges und der Habsburgermonarchie als Wiener Staatsoper wiedereröffnet wurde. Der renommierte Franz Schalk, neben Strauss neuer Operndirektor, dirigierte erfolgreich eine umjubelte Premiere. Gleichwohl gaben schon zeitgenössische Kommentatoren eher zu viele als zu wenige Antworten.

In schwierigen Zeiten ein „Glanzpunkt in der Geschichte der Wiener Oper“ gewesen zu sein, bescheinigte Egon Wellesz der Aufführung in der Zeitung „Der Neue Tag“. Damit verlieh er der allgemeinen Grundstimmung Ausdruck, dass ein bemerkenswertes, gar historisch relevantes Werk vorläge. Diese Euphorie überlötete jedoch nicht die Stimmen, die ästhetische Unstimmigkeiten bemängelten, wie etwa den Kritiker der „Neuen Freien Presse“ (und Komponistenvater) Julius Korngold, der diese anhand des gestörten Verhältnisses von Libretto und Partitur erklären zu können meinte. Die „Schattenseite“ der FRAU OHNE SCHATTEN, so Korngold spitzfindig, sei Hofmannsthals „über allerlei Märchen- und Sagen-elemente frei phantasiert[e]“ Handlung, retrospektiv konzipiert im Erbe der Wiener Zauberstücke und romantisch-orientalischer Märchenstoffe, aus denen einst und unerreicht das „Musikwunder“ von Mozarts ZAUBERFLÖTE hervorgegangen sei. Doch während eben Schikaneders „Einfalt [...] sicherere Wege“ ginge, wäre Hofmannsthals „künstliches Gewebe mit Bedeutsamkeit belastet“ und seine „Anwaltschaft für Mutterschaft und Fortpflanzung“ der neuen Zeit nicht mehr entsprechend. Diese dichterische Schattenseite würde indes erhellt durch die „melodischen Tendenz[en]“ der Musik. Strauss, ebenso ein „modernes Übermaß der Mittel“ anwendend, böte gleichwohl das „Beste im Sinne einer schwelgerischen Manifestation der musikalischen Potenz als solcher, einer Entfaltung aller Seiten eines unvergleichlichen Meisterkönnens“. Was DIE FRAU OHNE SCHATTEN des namhaften wie erprobten Autoren-Gespanns alles sein könnte, brachten demnach die ersten Kritiker auf den – oder besser – gleich auf mehrere Punkte. Sie sei eine nach Anspruch, Inhalt und aufgewendeten Mitteln monumentale Oper, deren Komplexität – wohl unbeabsichtigt – die Frage nach ihrer Relevanz für die Zeit aufwirft. Gleichzeitig machte die Wiener Uraufführung unzweifelhaft deutlich, dass niemand mehr um dieses neue Werk einen Bogen machen konnte.

Das Spektrum der Antworten sollte sich bald weiter auffächern. Selbst die jüngste musik- und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung zeigt unermüdlich, welche Möglichkeiten zur Deutung und zur Spurensuche nach neuen Bezügen weiterhin gegeben sind. Während der kritische Adorno die intellektuellen Fähigkeiten von Strauss barsch und bissig zu einem industriellen „Produktionsapparat“ herabstufte, welcher einer motivgefütterten und dann opernausspeienden „Komponiermaschine“ gleiche, sprach Carl Dahlhaus der Partitur eine Partizipation an der musikalischen Moderne rundheraus ab. Mit der FRAU OHNE SCHATTEN hätte sich Strauss „unwiderruflich von der Moderne [getrennt], deren Repräsentant er, neben Mahler und Debussy, Reger und Schönberg, zwei Jahrzehnte lang gewesen war“. Würden Innovationen und radikale Dramaturgie des Nachfolgewerks INTERMEZZO (Dresden 1924) in diese Diskussion einbezogen, wäre diese Aussage zu modifizieren. Nicht weniger apodiktisch-überspitzt urteilte auch Michael Walter in seiner Strauss-Monographie aus dem Jahr 2000 über DIE FRAU OHNE SCHATTEN vor dem Hintergrund der ästhetischen wie intellektuellen Differenzen, welche bekanntlich die Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal lähmte wie stimulierte. Sie sei das Werk eines „grandiosen ästhetischen Scheitern[s]“. Damit zementierte Walter den Tenor einer Bewertung, welcher erstmals bei der Uraufführungskritik von Paul Bekker in der „Frankfurter Zeitung“ vom 17. Oktober 1919 zu lesen war, der angesichts dieser Oper gar den „Bankrott einer Weltanschauung“ erblickte. Ein Werk von Gestern also, um Stefan Zweig zu paraphrasieren?

Eine Querständigkeit zu progressiven Tendenzen der vor der Tür stehenden Nachkriegsjahre formulierte auch die Musikwissenschaftlerin Ulrike Kienzle in der 2023 erschienenen und damit jüngsten Aufsatzsammlung zur Entstehungsgeschichte (hrsg. von Thomas Betzwieser und Bernd Zegowitz) – indes ohne pejorative Beimischungen. Die zwar aus romantischem Geist miterdachte, gleichwohl von Hofmannsthal bewusst nicht als solche bezeichnete Oper sei „ein denkwürdiges und Ehrfurcht gebietendes Monument am Wendepunkt eines fundamentalen ästhetischen Umbruchs“. Rückwärtsgewandt erscheinen demnach vor allem die symbolgeladenen poetischen Bilder des Kunstmärchens, in welchem Menschen unterschiedlicher sozialer Schichten mit Geisterwesen in phantastischen Landschaften interagieren. Sie schlagen einen märchentypischen Such- und Prüfungsweg ein mit dem Ziel, einen Ausweg aus einer existenziellen Krise zu finden – und finden ihn. Dies musste in einer durch millionenfache Kriegstote, politische Umstürze und durch soziale Umwälzungen erschütterten europäischen Gesellschaft verständlicherweise auch antiquiert erscheinen. Das Thema gestörter Ehe- und Beziehungskonstellationen – der Kern der Handlung – war und bleibt indes aktuell. Doch – so resümierte an gleicher Stelle die Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel mit Blick auf das zentrale Thema der Kinderlosigkeit und seiner Aufladung als Indiz und Ursache für glücklose Beziehungen wie mangelnde soziale Kompetenz – verlasse die „von Hofmannsthal konstruierte Therapieform“ die Ebene des konkreten Einzelfalls, von dessen symptomatischer Problematik er ausgegangen war. Lediglich „in kollektiven Formen“ würden sich Lösungen aussprechen, und diese seien mythologisch wie rituell verkläuselt: „Prüfungsritual, Elementenzauber und kosmische Chöre dienen der symbolischen Überwindung gleich mehrerer Ehepathologien“ – das entspräche einem poetisch-moralisierenden Finale, das beschränkt bleibt auf die emphatischen Mittel des Theaters und sich nur ins Allgemeine und Symbolische hinein artikuliert. Die Konfrontation einer derart artifiziellen Musik- und Literatursprache mit einer ‚entzauberten‘ Realität, deren Adressaten den Sinn dichterischer Bilder nicht mehr verstehen können

oder wollen, ist tatsächlich problematisch. Oder – positiv gewendet – sie wäre eine überzeitliche, gleichsam klassische Qualität der Oper, da doch, folgt man dem Librettologen Albert Gier (auch 2023), ihr intellektueller Anspruch und ihre Psychologisierung wie Erotisierung „das Märchen zum Welttheater“ überhöhen würden.

Nicht jedes Musiktheaterstück provoziert eine derartige Vielzahl an Antworten, wie allein diese freie Zusammenstellung zeigt – doch damit nicht genug. Schon Hofmannsthal und Strauss äußerten eine bemerkenswerte Bandbreite an eigenen Deutungen während der ungewöhnlich langen Entstehungszeit zwischen 1911 und 1917 und auch noch nach der Uraufführung. DIE FRAU OHNE SCHATTEN ist ein Werk, das zum Kommentar drängt, Reflexion forciert.

Hauptwerk – Schmerzenskind – letzte romantische Oper

Strauss und Hofmannsthal diskutierten nach dem Erfolg des ROSENKAVALIER (Dresden 1911) neue Opernvorhaben nicht nur in stofflicher Hinsicht. Der Briefwechsel bezeugt auch ihr Nachdenken in besonderen Kategorien: Nach der „Komödie für Musik“ und einer „Zwischenarbeit“, womit der Dichter am 20. März 1911 die Arbeit an der ARIADNE AUF NAXOS (Stuttgart 1912, erste Fassung) klassifizierte, sollte wieder etwas „Großes“ mit einer „bunte[n] und starke[n] Handlung“ entstehen, so im Brief vom 12. März 1911. Das Sujet für das „gemeinsame Hauptwerk“, wie es dann später hieß, war aber nicht so leicht gefunden. Strauss dachte wie bereits schon Jahre zuvor an eine *Semiramis*, Hofmannsthal aber entwarf ein „Zauber märchen“ bzw. ein „phantastisches Schauspiel“, so seine Notiz vom 26. Februar 1911. Es solle eine Prüfungs- und Läuterungshandlung in motivischer Verwandtschaft auch zur ZAUBERFLÖTE haben. Für zwei Paare bedeuten Beziehung und Kinderplanung einen Konflikt: Eine Feentochter (Kaiserin), ungewollt kinderlos, entwickelt Schuldgefühle angesichts einer erzwungenen Adoption, und die eigentliche Mutter (später: Färberin) gibt ihr Kind um das Versprechen körperlicher Jugend zunächst freiwillig ab. Hohe und niedere Sphäre denkt sich Hofmannsthal zunächst kontrastierend in verschiedenen Theatertraditionen: Die Commedia dell'arte-Figuren Arlekin und Smeraldine sollten das „lustige Paar“ darstellen, dann Figuren aus dem Wiener Volkstheater als Dialektrollen, um sich deutlich vom „Kaiserpaar“ abzusetzen. Später gewinnt das orientalisches-asiatisches Kolorit die Oberhand, wird mit Figuren aus dem Färbermetier eine Menschenwelt geschaffen, die nichts mehr rollentypisch Komisches an sich hat, sondern vielmehr die ästhetisierende Variante eines schmutzigen Arbeitsmilieus darstellt.

Neben zwei sozialen Welten ergänzte der Einbezug einer Geistersphäre den dramaturgischen Grundplan zum mehrschichtigen Hauptwerk und schuf mit ihr ein Symbolgeflecht, das titelgebend dominiert wird durch den fehlenden Schatten einer Feentochter, der „Zeichen und Bezeichnetes“ zugleich ist, wie der Dichter in der selbstverfassten Handlungszusammenfassung erklärt. Der umfassend besessene Hofmannsthal kreierte auf diese Weise ein Kunstmärchen, das sich aus diversen literarischen Stoffvorlagen und mythologischen Topoi neu zusammensetzte. Darunter finden sich die Motive der gestaltwandlerischen Feentochter, der Versteinung des Gatten, der Mond- und Schattensymbolik und der gewollten bzw. ungewollten Kinderlosigkeit. Nach Albert Gier erweist sich das Libretto





„als Montage aus mindestens vier verschiedenen Referenztexten“ (2023), nämlich aus den „Fiabe“ von Carlo Gozzi („Il corvo“ und „La donna serpente“), dem „Anna“-Gedichtzyklus von Nikolaus Lenau von 1838 und Emanuel Schikaneders Libretto zur ZAUBERFLÖTE – „mindestens“, das sei wiederholt. Hofmannsthal, der mit dem berühmten Chandos-Brief von 1902 die moderne Sprachkrise und den Bedeutungsverlust dichterischer Ausdrucksmittel thematisierte, steigerte sich gleichsam kompensierend in eine poetische Bildersprache, in ein Vexierspiel aus Mythologemen und Märchenmotiven hinein, die ihn selber wiederum zum sprachlichen Ausdruck drängte. Neben dem funktionalen Textbuch für die Musik von Strauss arbeitete er gleichzeitig daran, DIE FRAU OHNE SCHATTEN als Erzählung erweiternd auszugestalten – ein einmaliger Vorgang in seinem künstlerischen Schaffen. Die rein literarische Version erschien 1919 im Jahr der Uraufführung der Oper.

Dass die geplante Opernhandlung immer komplexer wurde, mochte Strauss zunächst nicht vorausgesehen haben. Während der parallelen Arbeiten an ARIADNE AUF NAXOS wie am Ballett JOSEPHS LEGENDE (Paris 1914) auf der Suche nach Neuem ließ er sich leicht von diesem farbenreichen Stoff mit vielen bühnentauglichen Szenen anstecken, von dem ihm der Dichter wiederholt erzählte, ohne indes schon einen Textentwurf vorlegen zu können. Den eigentlichen Durchbruch und Kompositionsbeginn markiert eine Italienreise im Frühjahr 1913, die möglicherweise auf Initiative von Pauline de Ahna, der Frau des Komponisten, gemeinsam unternommen wurde. Sie ahnte wohl, dass die Planungen am „Hauptwerk“ ins Stocken geraten waren und neue Impulse benötigten. Die Herren fuhren indes ohne Begleitung ihrer Ehepartnerinnen; der äußere Grund war mangelnder Platz im Automobil des Komponisten. Und als Urlaubsreise lässt sich die Fahrt auch nicht bezeichnen, begleitete doch Hofmannsthal vielmehr Strauss nach Rom, wo dieser einer Dirigierverpflichtung im Augusteo nachkam. Zeit für zwangslosen Austausch und gemeinsame Überlegungen gab es während den rund 2000 Reisekilometern aber reichlich, und so vermeldete Strauss seiner Frau gleich nach Ankunft in der italienischen Hauptstadt am 5. April 1913: Hofmannsthals „neuer Entwurf verspricht Außerordentliches!“, er sei „edel, großartig, reif und interessant, mit prachtvollen dramatischen, sittlichen Problemen, herrliche scenische Vorgänge“. Zwar erhielt der enthusiastische Strauss komponierfertige Textpassagen nur zögerlich und scheibchenweise – der erste Teil des I. Aktes erreichte ihn am Jahresende 1913 –, doch notierte er bereits während der Italienreise erste motivische Einfälle, also lediglich mit Kenntnis der dramaturgischen Rohfassung und skizzierter Charakterzüge der Protagonisten, aber eben gänzlich ohne Textgrundlage. Dies konnte der jüngste Stand der Skizzenforschung inzwischen nachweisen. Die Reise war für Strauss, so resümiert Olaf Enderlein, Experte in Sachen musikalischer Werkgenese, auch „Movens in Bezug auf Eingebung und Ausformung des Materials“ (2023). Mit diesem arbeitete er dann stringent weiter, sobald er eine neue Textlieferung erhielt, so dass die Reinskizze (also der autographe Klavierauszug) eines Aktes immer schon vollendet war, bevor ihm die Texte eines weiteren Aktes zugesandt wurden. Gut ein halbes Jahr, nachdem Strauss den Binnenakt komponierte hatte und parallel an der Instrumentierung arbeitete, schickte Hofmannsthal endlich im April 1915 den Text zum letzten Akt. Die Leichtigkeit der Italienreise war Vergangenheit, Europa versank im Krieg, der Dichter wurde zum Militär einberufen.

Die äußere Krise traf auf eine innere, denn das Ringen um den Finalakt ließ das Hauptwerk zu einem „Schmerzenskind“ werden, das „in Kummer und Sor-

gen während des Krieges“ vollendet wurde, so Strauss in einer biographischen Aufzeichnung aus dem Jahr 1942. Der Komponist befürchtete nach Lektüre des handlungsarmen Schlussaktes, dass „der Stoff und seine Motive schwer verständlich“ seien und dass „recht eindringlich die entscheidenden psychologischen Vorgänge“ besonders hinsichtlich der Entwicklung der Kaiserin zunächst rekapituliert werden müssten wie in den Werken Richard Wagners, „damit auch nichts im Dunkeln bleibt“. Dass Strauss hier auf Verständlichkeit insistierte, ist insofern bemerkenswert, da doch zuvor Hofmannsthal nicht müde wurde, dem Komponisten in Erinnerung zu rufen, dass von den fünf Protagonisten eigentlich „die Kaiserin, im geistigen Sinn, die Hauptfigur und ihr Schicksal der Motor des Ganzen ist“ (Brief vom 22. April 1914). Die zahlreichen Kommentare, die der Dichter in Briefen an den Komponisten als Erklärungen und Selbstdeutungen anhäufte, waren indes derart nuancenreich, dass sie widersprüchlich gelesen werden konnten. So legte er ihm zuvor einmal dar, dass eigentlich die Färberin (nicht die Kaiserin) als Hauptfigur zu verstehen sei, „eine bizarre Frau mit einer sehr guten Seele im Grund, unbegreiflich, launisch, herrisch, und dabei doch sympathisch“ (Brief vom 20. März 1911). Und genau diesen Charakter glaubte Strauss während der Arbeit am II. Akt, im Gegensatz zu Barak, nicht richtig in Musik übersetzt zu haben. Auch bereitete ihm so manch andere Stelle im Färbermilieu, wie etwa der ‚Fischzauber‘ bzw. der Gesang der Ungeborenen aus der Pfanne, kompositorische Sorgen. Während der Ausarbeitung des von inneren Vorgängen dominierten Finalaktes resümierte Strauss schließlich das Gefühl der Unzulänglichkeit, ja der Entfremdung von dem einst so euphorisch begrüßten Stoff: „Figuren wie Kaiser und Kaiserin nebst Amme sind nicht mit so roten Blutkörperchen zu füllen wie eine Marschallin, ein Octavian, ein Ochs“, schrieb er dem Dichter am 28. Juli 1916; bei aller geistiger Anstrengung bleibe „ein Hauch akademischer Kälte drin“. Sein zunächst unveröffentlicht gebliebenes, bis heute vieldiskutiertes Fazit lautet weiter: „wir wollen den Entschluß fassen, DIE FRAU OHNE SCHATTEN sei die letzte romantische Oper“. In diesem Sinne schloss er die Instrumentation im Juni 1917 ab – an eine Uraufführung war vorerst nicht zu denken.

Des Märchens zweiter Teil

Nicht erst am Ende der Entstehungsphase findet sich ein derartiger Verweis auf die Romantik im Briefwechsel zwischen Dichter und Komponist. Und dass DIE FRAU OHNE SCHATTEN Gemeinsamkeiten mit der romantischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besitzt, ist nach gängiger Definition offensichtlich, wonach menschliche Charaktere in wundersamer Weise mit Geschöpfen eines Geisterreiches zusammentreffen. Die Ehe zwischen irdischem Kaiser und überirdischer Feentochter rekurriert auf das Motiv der Marthenehe, an die stets ein Tabu oder ein besonderes Gebot – hier die Jahresfrist für den Erwerb des Schattens – gebunden ist. Der Musikwissenschaftler Laurenz Lütken hat gezeigt, dass der Rekurs auf das Romantische „alles andere als eine Äußerlichkeit oder Oberflächlichkeit“ (2023) darstellt, sondern als „chiffrenhafte Spiegelung“ dessen zu verstehen sei, was Hofmannsthal mit dem Begriff des Allomatischen auszudrücken versuchte: nämlich einer Aufhebung des Ichs im Anderen, einer Zurückstellung eigener Individualität. Erstrebenswertes Ziel sei demnach nicht mehr die romantische Entgrenzung ins Metaphysische, das Heranreichen an das Absolute, sondern das Aufgehen im und für das Soziale. Folglich deutete Hofmannsthal in seinen autobiographischen Notizen „Ad me ipsum“ DIE FRAU

OHNE SCHATTEN auch als „Allegorie des Sozialen“. Lüttken sieht diesen leitenden Gedanken auch klangästhetisch durch Strauss gespiegelt im sanften Verklingen der zunächst triumphalen C-Dur-Kadenz am Ende. Die Musik führe nicht zur Lösung, sondern vollziehe selbst eine Aufhebung, würde „zur vagen Anschauung“. Auch diese mögliche Antwort nach dem Wesen des Werkes hilft als begrifflich-abstrakter Schlüssel zum besseren Verständnis, an welchen Konflikten denn die Figuren überhaupt leiden und welche Entwicklung ihre Beziehungen durchlaufen. Es geht grundsätzlich um Arbeit an sozialer Kompetenz in der eigenen Beziehung, so ließe sich heute sagen, doch das in der Sprache poetischer Bilder.

Ein flüchtiger Blick in die Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen, die nicht zuletzt auch Pate standen für die märchenhaften Elemente in der FRAU OHNE SCHATTEN, genügt, um sich zu erinnern, dass viele Märchen das Thema der Ablösung vom Elternhaus, des Heranreifens zum erwachsenen Menschen und zur erotischen-sexuellen Autonomie behandeln mit dem Versprechen, dass das gute Ende einer komplexen, bisweilen auch verstörenden Entwicklung immer möglich sei. Doch das Bild der glücklichen Hochzeit, mit dem so viele Märchen wie Märchenopern enden, fehlt hier. Hofmannsthal zeigt Paare, die bereits seit einem bzw. seit einem Dreivierteljahr verheiratet sind. Die einen sind im Luxus eines müßigen, selbstverliebten Nichtstuns erstarrt, die anderen im Nebeneinander eines kräftezehrenden, routinierten Arbeitslebens. Der Zustand der Kinderlosigkeit, des fehlenden oder feilgebotenen Schattens, beschreibt auch die Isolation, in welcher jede Figur auf ihre Art gefangen ist und welche eine gewollte, zwangslose Öffnung ins Soziale, um mit Hofmannsthal zu sprechen, verhindert. DIE FRAU OHNE SCHATTEN zeichnet diesen Weg nach und ist damit quasi des Märchens zweiter Teil – im weitesten Sinne auch mit Blick auf DIE ZAUBERFLÖTE. Wie kann eine dauerhaft glückliche Beziehung möglich werden, der „Knoten des Herzens gelöst“, wie es im Libretto heißt? Das Thema der Ungeborenen, dem in der Version der Erzählung gar ein noch viel größerer Raum gegeben wird, steht damit nicht allein für den äußerlichen Kitt einer sich verhärtenden Beziehungskrise, sondern meint auch den generellen Bezug vom Ich zum Sozialen, zur Bereitschaft der Zurücknahme des Eigenen zugunsten einer menschlichen Gemeinschaftsvision. Hofmannsthal denkt diese im zyklischen Wechsel von Jung und Alt, von Geburt und Tod. Er transformierte quasi das Erschrecken über das Älterwerden, welches die Marschallin im ROSENKAVALIER erfasst, in die positive Gewissheit über den universellen Kreislauf alles Menschlichen: Wäre jemals ein Fest, so die Zeilen des Schlusschores, wären die Ungeborenen Gäste wie Wirte zugleich. Damit sind – wahrlich umfassend – alle beseelten Wesen gemeint, ungeachtet eines aktuell irdischen oder überirdischen Zustandes.

Das Versprechen eines Märchens auf den guten Ausgang eines Konflikts löst auch die Dichtung Hofmannsthal's ein im Bild von starken Schatten, die nun so tragfähig geworden sind, dass die Paare über sie laufend wieder zueinander finden. Und gleichwohl er ein Kunstmärchen erschuf, ist die Lektüre seiner konzentriert zusammengesetzten poetischen Bilder als Ausdruck innerer Vorgänge und Empfindungen der Personen, insbesondere der Hauptfigur der Kaiserin, legitim. Ihre Verwandlung von einer Gazelle zu einer schönen Frau durch gewaltsame Jagd mit verletztem Falken wäre als Bilder von Defloration und erstem sexuellen Lustempfinden zu lesen; ihr eifersüchtig umwachtes Dasein im kaiserlichen Palast als der von Elternsphäre (Geisterreich) und Partner (Kaiser) geduldete wie gewollte Zustand einer künstlerischen Isolation; ihr mütterlich begleiteter, heimlicher Gang in die Niederungen der Menschenwelt als ein Weg der Emanzipation und der

entstehenden Mitleidsfähigkeit, der schließlich mit der finalen Auseinandersetzung und dem Bruch mit der Elternsphäre (Geisterbote in Stellvertretung von Keikobad sowie die Amme) zu einem selbstbestimmten Leben wird. Durch diesen Weg gelingt es ihr schließlich, auch die Versteinung ihres Partners zu überwinden – also seine Isolation und Beschränkung, ihr nur der besitzergreifende Liebhaber sein zu können. Seine Worte im Finale drücken diesen Wandel aus: „Du hast dich überwunden.“ Ihr „Herz aus Kristall“ ist ebenso zersprungen, das ist seine Erkenntnis, wie sein Zustand der zunehmenden Verhärtung in einer Beziehung, die bislang nur darin bestand, die „Trunkenheit der ersten Stunde“ festhalten zu wollen in der ständigen Wiederholung ‚unfruchtbarer‘ Liebesnächte. Arbeit an der Beziehung meint auch ein Reagieren auf Veränderung, und das gelingt durch einen gleichsam selbsttherapeutischen Gang der Kaiserin zurück zur patriarchalischen Sphäre, zu den Mondbergen ihrer Kindheit, von denen sie sich zunehmend befreit und deren Gesetzen sie sich schließlich widersetzt. Ihr Schrei: „Ich – will – nicht“ ist Ablösung und Lösung zugleich. Auch diese Szene lässt sich als innerer Vorgang begreifen, der in das phantastische Bild eines Felsentempels übertragen ist, doch kein reales Strafgericht meint (Keikobad tritt als Figur niemals auf), sondern eine individuelle Entscheidung der Kaiserin markiert. Hofmannsthal legt den Schlüssel zu einer derartigen Lesart in manchen Passagen im Text bereit: „Aus unseren Taten steigt ein Gericht!“, singt die Kaiserin „verklärt und entschlossen“ am Eingang zum Tempel, „Aus unserem Herzen ruft die Posaune, die uns läd“.

Imaginäre Bilder in Musik

Diese vielschichtigen Bedeutungsebenen von Text und Szene – allein neun Szenenwechsel schreibt die dramaturgische Gesamtdisposition der drei Akte vor – übersetzte Strauss in eine Musik, die diesen Sinn- und Symbolwelten nicht nur gewachsen ist, sondern diese noch weiter ausdifferenziert. Dazu bot er – einem „Hauptwerk“ auch äußerlich angemessen – eine der größten Orchesterbesetzungen auf, welche die Operngeschichte bis dato kannte: eine 16er Streicherbesetzung mit durchgängig vierfacher Bläserbesetzung (und zusätzlichen vier Tenortuben) wird mit einem üppigen Schlagapparat (inklusive chinesischen Gongs für das Lokalkolorit der südöstlichen Inseln) und einem Bühnenorchester erweitert, das alleine jeweils sechs weitere Trompeten und Posaunen benötigt. Mit diesem Instrumentarium erschafft Strauss eine musikalische Ereignisdichte, die beim erstmaligen Hören kaum bis ins letzte Detail wahrnehmbar ist. Dennoch wirkt sie kontinuierlich unterschwellig und erschließt, bei größerer Vertrautheit mit der Partitur, zusätzliche Dimensionen imaginärer Bilder in Musik. Die Szene vor dem Geistertempel (2. Szene, III. Akt), in welcher die Kaiserin die oben genannte Bereitschaft aufbringt, das väterliche Regelwerk endgültig für sich auf den Prüfstand zu stellen, sei hier als eines von vielen Beispielen genannt, welche Bedeutungsebenen Strauss dieser Passage beizugeben vermochte. Auf die traditionelle Klangsemantik der Posaune als Instrument des Todes, der Apokalypse und des letzten Gerichts vertraut natürlich auch Strauss, wenn er den auf zwei Oktaven gedehnten ‚Angstschrei‘ der Kaiserin („Zur Schwelle des Todes!“) mit düsteren Klängen des Posaunenchores beantwortet. Zuvor hatten sie bereits mit unerbittlich scharfen Fanfarenstößen den Angstraum strafenden Untergangs klanglich zementiert. Doch das Posaunen-Unisono, das als Bühnenmusik plötzlich aus dem Tempelinneren zu kommen scheint und die ‚innerliche Umdeutung‘ der Posaune durch die Kaiserin motiviert wie illustriert, wird in klanglicher Aufhellung





(Tenorposaunen plus Trompeten) und in aufsteigender Dreiklangsumspielung von B-Dur hörbar: „Aus unseren Taten steigt ein Gericht!“. Die beginnende Emanzipation der Kaiserin wird klangdramaturgisch flankiert; die unheilvollen Fanfarenstöße der Orchesterposaunen sind zwar noch nicht gänzlich verschwunden, aber unter den choralartigen, zuversichtsgesättigten Melodiebögen bereits in den klanglichen Hintergrund verschoben.

Auf diese Weise gelingt es Strauss nahezu durchgängig, verschiedene musikalische Bedeutungsebenen gleichzeitig zum Sprechen zu bringen. Doch damit nicht genug: Spiegelt sich die situative Psychologie der Figuren somit in abschattierten orchestralen Klangschichten, so erweitert Strauss überdies den Bedeutungsraum für musikhistorisch geschulte Ohren und setzt markante Verweise. Betritt schließlich die Kaiserin das Tempelinnere nach der stürmischen Verwandlungsmusik zum vorletzten Bild, erklingt mit den „feierlich gemessen“ zu spielenden, punktiert-abwärtsschreitenden d-Moll-Streicherskalen ein Zitat aus Mozarts Requiem („Rex tremendæ majestatis“), gefolgt von einer Fortschreitung des ‚versöhnlichen‘ Posaunenmotivs in Form eines einfachen Quintaufstiegs, der sphärisch-schwebend wird durch die helle Klangkrone der Flöten im Pianissimo. Unverkennbar ist dies eine Reverenz an die Grals-Motivik aus dem PARSIFAL. Strauss erinnert also an seine eigenen, wichtigsten Bezugspunkte als Komponist, an Mozart und an Wagner, und assoziiert durch subtile Zitation die Themen von Tod und Erlösung, um dann der Hauptfigur seine eigene, ‚menschliche‘ Klangfärbung zu geben: Unmittelbar folgend schwingt sich die Solovioline über einem geteilten Streicherteppich mit dem girlandenhaften Motiv der Kaiserin weit und warm auf. Hier gilt es also weniger, eine reale Prüfung nach Geistergesetzen vor schier unerträglicher Angstkulisse zu bestehen, sondern mit sich selbst und dann mit den anderen ins Reine zu kommen. Die imaginären Bilder der Strauss'schen Musik potenzieren den ohnehin weiten textlichen und visuellen Bedeutungsraum – und konkretisieren ihn zugleich.

Konkret wird die Musik des Weiteren durch eine Vielzahl von Motiven, nämlich ‚klassische‘, den musikalischen Formverlauf konstituierende Leit motive im Erbe Wagners. Sie stehen in erster Linie für die Figuren und ihre Charaktereigenschaften und besitzen aufgrund ihrer Prägnanz und Kürze eine hohe Wandlungs- und Kombinationsfähigkeit. Damit lässt Strauss den Orchestersatz zu einem vielschichtigen Kommentator der Handlung werden. Zu den markantesten Motiven gehört das dreitönige, dem Sprachrhythmus von Keikobad nachgeformte Motiv des Geisterkönigs. Dreimalig in den tiefen Registern von Posaunen und Tuben angeschlagen, eröffnet es die Oper und garantiert dieser zentralen, aber stets unsichtbaren Figur eine imaginäre Präsenz. Von gleicher Eindringlichkeit ist das Motiv des Falken, dessen Simplität – eine mit monotonen Vorschlägen rhythmisierte Tonrepetition – ein schicksalhaftes Ende der Beziehung prophezeit, als wäre es unumstößliches Geistergesetz, dessen Starre jeder harmonischen Progression trotz und damit die schärfsten Klangreibungen hervorruft: „Die Frau wirft keinen Schatten, der Kaiser muß versteinen!“. Doch Strauss modelliert den Vogel, der Symbol auch der gewaltsam-sexuellen Dimension der Beziehung des ‚hohen‘ Paares ist, mit noch einem zweiten, vordergründig gestischen Motiv, das dem Flügelschlag des Tieres nachgezeichnet ist. Ein sich glissandhaft ins hohe Register auffächernder Akkord meist im Klanggewand von Geigen und Flöten erhält durch die Spieltechnik der Flatterzunge zusätzliches Charisma, welches besonders den großen Monolog des Kaisers vor dem Falknerhaus (2. Szene, II. Akt) dominiert. Instrumentatorisch intensiviert wird dieses zweite Falke-Motiv zur

unmittelbaren Antwort der Klagerufe des Kaisers: „Wehe, o weh!“. Jenseits von Text und Szene etabliert Strauss also weitere Kommunikationsebenen dank der imaginären Kraft seiner musikalischen Sprache.

Deren Vokabular besteht in der FRAU OHNE SCHATTEN aber nicht bloß aus solch kurzen Motivfloskeln, die Strauss in erstaunlicher Agilität auch in die komplexesten Orchesterpassagen integriert. Er stellt diesen weite melodische Bögen an die Seite, die nicht weniger motivische Qualität besitzen und für individuelle Merkmale der Figuren stehen. Interessanterweise profitieren davon besonders die männlichen Personen. Die leidenschaftliche Kantilene des Kaisers, mit welcher er die Verwandlung der weißen Gazelle zur Frau erinnert – also ihre erste Liebesnacht –, erklingt so rauschhaft wie das Erinnernte selbst gleich beim ersten Auftritt des Kaisers: „und in meinen Armen rankte ein Weib!“. Dagegen haben die lyrischen Phrasen Baraks – motivisch dazu verwandt – vorzugsweise volksliedhaft-harmonischen Charakter, mit welchem die holprig-„chromatische“ Flatterhaftigkeit seiner zänkischen jungen Frau klangdramaturgisch kompensiert wird. Zwei charakterliche Extreme treffen auf Menschenebene aufeinander und erhalten von Strauss eine entsprechend kontrastierende musikalische Zeichnung in Verzahnung von motivischen Partikeln und orchestralen Farbnuancierungen, die mit Blick auf die gesamte Oper eine schier unerschöpfliche Bandbreite an Klangvielfalt bieten. Kontraste durchziehen programmatisch die gesamte Partitur: Enorm gesteigerte klangintensive Passagen des gesamten Orchesterapparats (besonders am Ende des II. Aktes) treffen auf feingliedrige, kammermusikalische Gebilde (besonders zur Zeichnung des Feencharakters der Kaiserin); simplen diatonen Melodielinien im Unisono (erstmal Barak: „Erwartung und Freude im Herzen“) stehen dissonante Klanggewebe mit komplexer Orchesterkontrapunktik (besonders bei der Amme) gegenüber; Orchesterzwischenspiele von hoher atmosphärischer Wandelbarkeit wechseln ab mit feingliedrigen illustrativen Passagen, in denen Strauss dem luxurierenden Klangapparat samt Harfen, Celestas, Glasharmonika und Orgel eine neue Bildhaftigkeit zu entlocken wusste, wenn beispielsweise der verführerische Jüngling der Färberin entgegtritt (II. Alt), die Stimmen der Ungeborenen zu vernehmen sind oder der phantastische Brunnen im Geistertempel erscheint, in welchem das „Wasser des Lebens“ golden funkelt. Die Symbolsprache des Librettos bereicherte Strauss mit einem Spektrum an klangsymbolischer Fülle und orchestraler Komplexität, welche auch im Œuvre des Komponisten einen singulären Platz einnimmt.

Ungeachtet aller Besorgnis während der Fertigstellung des „Schmerzenskindes“ blickte Strauss in seinen späteren Jahren mit besonderer Wertschätzung auf sein „Hauptwerk“. Ein ästhetisches Problem schien ihm jedoch nicht überzeugend gelöst, nämlich seine musikdramaturgische Entscheidung, die Klimax der Handlung – also den Entschluss der Kaiserin, die väterlichen Regeln und Lösungsangebote angesichts ihrer neugewonnenen Erfahrungen zu verneinen – als Melodram zu behandeln, also in der Kombination von gesprochenem Wort mit kurzen instrumentalen Einschüben. Dem „qualvolle[n] stöhnende[n] Schrei“, so die Regieanweisung, also dem herzerweichenden und kristallzerspringenden „Ich – will – nicht!“ der Kaiserin, entzog Strauss die operndefinierende Ausdruckskraft des Gesangs. Der ästhetische Bruch im Darstellungsmedium und das Gefühl der Ernüchterung wiegen umso schwerer, als die Massierung rauschhafter Klangfülle zuvor ja wie beschrieben an ein Maximum herangeführt wurde. Der Färberin war es am Ende des II. Aktes mit ihrer Kantilene „Barak, ich hab es nicht getan!“ – eine entwicklungspsychologisch analoge Aussage zu dem der Kaiserin – noch

gegeben, sich mit einem vokalen Höhepunkt auszusprechen, der im Erbe heroischenhafter, selbstentäußernder Musikpassagen steht. Für die Kaiserin im Folgeakt wäre eine musikdramaturgische Steigerung nötig gewesen, welche die Gefahr mit sich brächte, sich in einer Redundanz der Mittel zu verlieren. Der Bruch zum gesprochenen Wort und zur Reaktivierung der alten Form des Melodrams (auf die sich bekanntlich zuvor schon Arnold Schönberg, wie etwas später dann auch Igor Strawinsky und Alban Berg berufen sollten) bedeutete besonders im Kontext der opernhistorischen Positionierung als „letzte romantische Oper“ eine bemerkenswert moderne Radikalität. Inhaltlich begründen lässt sie sich allemal, widersetzt sich doch die Kaiserin in ihrer existenziellen Krisensituation und in ihrem absoluten Ringen um die Beziehung zu ihrem Partner allen alten Gewissheiten, welche die Isolationen der Figuren – wider allen anderslautenden Beteuerungen – mit verursacht haben. Dieses lösende Heraustreten aus dem bisherigen Modus der Äußerung – dem empathischen Gesang – hin zur Sprache und zum Schrei, der nicht in ‚veristischer‘ Manier mit vokälästhetischen Mitteln verbrämt erscheint, besitzt eine zwingende dramaturgische Folgerichtigkeit. Sie wird zum substantziellen Teil der farbengesättigten Monumentalität der FRAU OHNE SCHATTEN und erhöht neben den vielen aufführungspraktischen Herausforderungen auch die Anforderungen an die Interpreten. Dem nachhaltigen Erfolg der Oper stand und steht dies alles nicht im Wege – vielmehr findet er dadurch Erklärung und Begründung.

Der Musikwissenschaftler und Opernforscher **Richard Erkens** promovierte über italienische Oper der langen Jahrhundertwende; seine Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin nimmt die Figur des Opernimpresario im frühen 18. Jahrhundert in den Blick. Das von ihm 2017 herausgegebene *Puccini-Handbuch* wurde zum Opernbuch des Jahres (*Opernwelt*) gewählt. Zurzeit ist er Direktor des Deutschen Studienzentrums in Venedig.

Bald fühlte er, dass die Erfüllung seiner Wünsche ihm nur ein Korn von dem Berg des Glücks gab, den er erwartet hatte. Diese Erfüllung zeigte ihm den ewigen Irrtum der Menschen, zu glauben, dass ihr Glück von der Verwirklichung ihrer Wünsche abhängt.





Sie alle werden mit einem Schlag erlöschen wie zuvor die Millionen Bilder im Kopf der Großeltern, gestorben vor einem halben Jahrhundert, wie die Bilder im Kopf der Eltern, die ebenfalls nicht mehr sind. Bilder, in denen man selbst als kleines Mädchen im Kreise anderer Menschen auftaucht, die gestorben sind, bevor man selbst geboren wurde, so wie in den eigenen Erinnerungen die Töchter und Söhne als Kleinkinder von unseren Eltern in jungen Jahren und unseren Klassenkameraden umgeben sind. Und auch wir werden eines Tages in den Erinnerungen unserer Kinder im Kreise der Enkel stehen, im Kreise von Menschen, die noch gar nicht geboren sind. Wie das sexuelle Verlangen ist auch die Erinnerung endlos. Sie stellt Lebende und Tote nebeneinander, reale und imaginäre Personen, eigene Träume und die Geschichte.















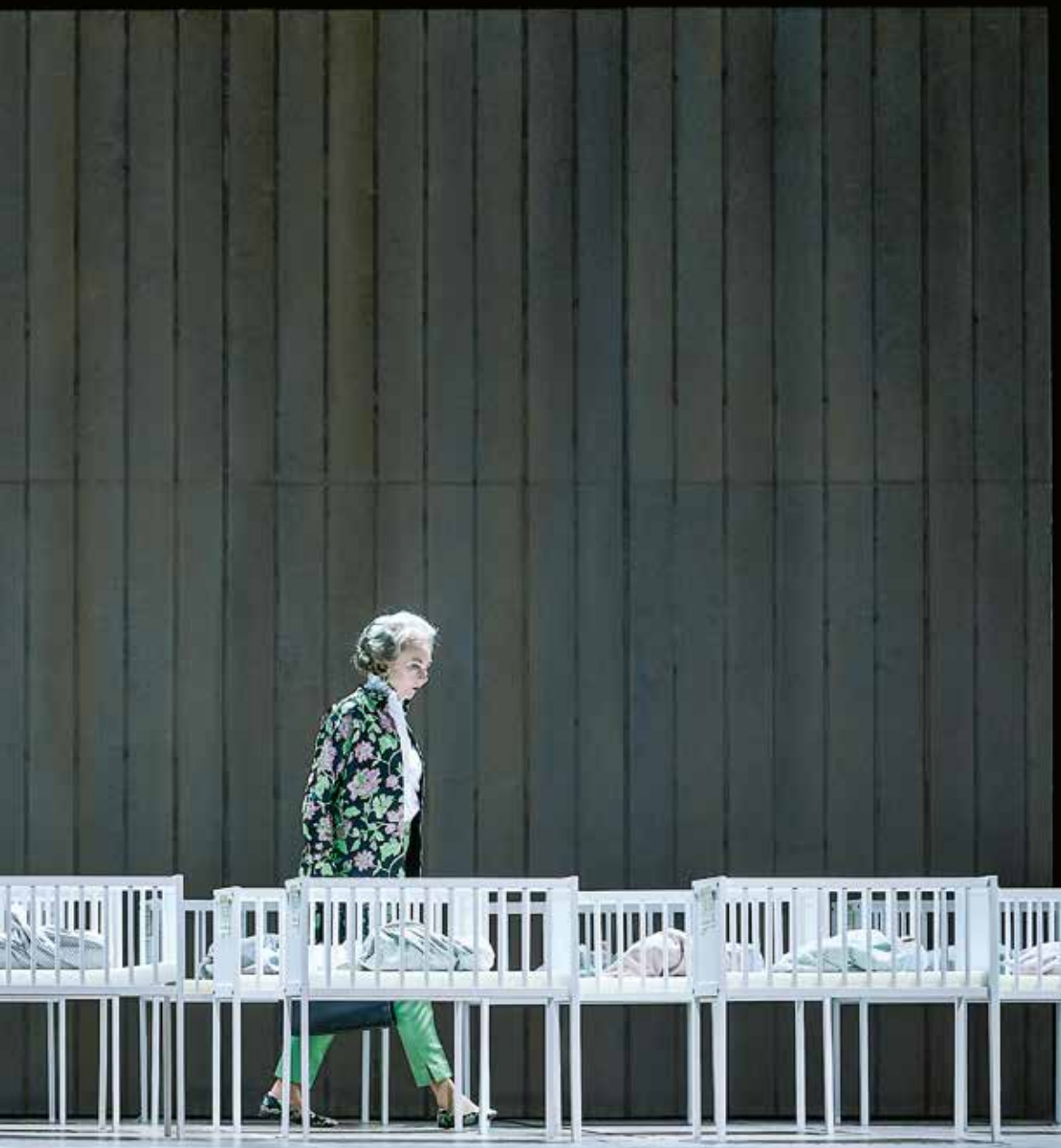


















Heute weiß ich, dass ich diese Herausforderung und dieses Opfer brauchte, um mir Kinder zu wünschen. Um die Gewalt der Fortpflanzung in meinem Körper zu akzeptieren und meinerseits ein Glied in der Kette der Generationen zu werden.

Die Verschmelzung des Materiellen mit dem Geistigen

Gedanken zu DIE FRAU OHNE SCHATTEN
von Sir Donald Runnicles

Ähnlich wie Wagners RING DES NIBELUNGEN gehört auch DIE FRAU OHNE SCHATTEN zu den Werken des Musiktheaters, die beim Publikum ein extremes Ausmaß an Emotion freisetzen können – mehr noch als bei ELEKTRA, der Strauss-Oper, die der FRAU OHNE SCHATTEN musikalisch am nächsten steht, wird eine geglückte Aufführung mit überwältigender Begeisterung belohnt. Das liegt zwar auch am immensen musikalischen Mitteleinsatz, den Strauss hier betreibt – den 100 Menschen im Orchestergraben, zu denen noch Bühnenmusik hinzukommt, den zahlreichen großen und kleinen Gesangspartien. Doch die Gründe für die Begeisterung gehen meiner Ansicht nach tiefer. Einerseits liefert die märchenhafte Handlung Strauss jede Gelegenheit, sein ganzes Können zu zeigen: Für die Symbole und magischen Vorgänge, die die Handlung fordert, findet Strauss immer einprägsame musikalische Gesten, die in ihrer Suggestivität an Filmmusik denken lassen – oder auch an die während der Arbeit zu DIE FRAU OHNE SCHATTEN entstandene „Alpensinfonie“, diesem Meisterwerk musikalischer Naturbeschreibung. Doch wie in der „Alpensinfonie“ die deskriptive Perfektion in der Orchesterbehandlung zum spirituellen Naturerlebnis transzendiert, so gelingt Strauss auch in DIE FRAU OHNE SCHATTEN eine solche Verschmelzung des Materiellen mit dem Geistigen – wenn auch auf andere Art. Denn trotz der unerschöpflichen Farbigkeit in der Schilderung magischer Effekte steht die Gestaltung der fünf Hauptpartien und ihrer inneren Entwicklung im Zentrum des Werkes. Während sich die Profile der Figuren in anderen Strauss-Opern wie dem ROSENKAVALIER oder ARIADNE AUF NAXOS viel stärker im Rahmen historisierender Stilistik bewegen, scheint Strauss hier die Gleichnishaftigkeit des Märchenstoffs zum Anlass genommen zu haben, Charaktere zu schaffen, die uns mit ihren markanten Motiven ohne historisierende Verbrämung entgegentreten. Färber und Färberin, Kaiser, Kaiserin und Amme werden musikalisch nur durch ihre menschlichen Eigenschaften charakterisiert – die Begeisterung, die diesem Werk überall auf der Welt entgegenschlägt, liegt vielleicht auch in der schlichten Humanität der Figuren, die ganz unmittelbar verständlich ist, und den Kämpfen, die diese Figuren ja vorrangig mit sich selbst ausfechten. Und Strauss achtet darauf, dass uns diese Figuren das ganze Stück über nahe bleiben: Trotz des riesigen Orchesters komponiert er so, dass man tatsächlich fast jedes Wort verstehen kann.

Die Unmittelbarkeit, mit der Strauss hier die Nöte der Figuren schildert, bringt aber auch ein vielleicht überraschendes Maß an Modernität mit sich: Kaum eine Strauss-Oper weist mehr Dissonanzen auf als DIE FRAU OHNE SCHATTEN, die Musik für die Amme und die Färberin ist bisweilen nahe am Sprechgesang und lässt an Schönbergs „Erwartung“ denken. Nur nutzt Strauss diese für ihn extremen Klangmittel bewusst zur Schilderung emotionaler Extremzustände und macht diese dadurch kenntlich, dass er ihnen Passagen von geradezu himmlischer Schönheit wie das große Geigensolo im dritten Akt oder das hymnische C-Dur-Finale gegenüberstellt. Zwischen diesen Polen bewegen sich die Figuren das gesamte Stück über quasi in einem Zustand kontinuierlicher Entwicklung – das zeigt uns jedenfalls die Musik, die die Leitmotive quasi einer ständigen Metamorphose unterzieht, einer ewigen Variation, in deren Verlauf sie miteinander verschmelzen und damit die Verwobenheit der Schicksale der Menschen zeigen, für die sie stehen. Dementsprechend besteht DIE FRAU OHNE SCHATTEN quasi aus Übergängen, wir befinden uns in einem ständigen Wechselbad von Stimmungen, Tempi und Rhythmen, aus denen innige Passagen wie Inseln der Ruhe herausragen. Strauss perfektioniert in DIE FRAU OHNE SCHATTEN die Kunst des Übergangs, und gerade das macht das Werk für Dirigenten zu seiner kompliziertesten Oper – und zu derjenigen, die in der Einstudierung am meisten Detailarbeit erfordert, damit diese Übergänge auch natürlich klingen – und verlangt einen Pragmatismus im Umgang mit Strauss' Tempovorgaben, die manchmal an der Grenze des physisch Realisierbaren liegen.

Natürlich ist die Botschaft des Finales, dass liebende Paare möglichst viele Kinder zur Welt bringen sollen, historisch zu erklären: Zum Zeitpunkt der Uraufführung 1919, nachdem Millionen junger Menschen ihr Leben auf den Schlachtfeldern Europas verloren hatten, besaß der Appell, an die Zukunft zu glauben und dies durch die Zeugung neuer Menschen zu bekräftigen, sicher einen anderen Nachhall als heute. Umso froher bin ich über die Zusammenarbeit mit Tobias Kratzer, einem Regisseur, der es wie nur wenige versteht, die Bedeutung der großen Stoffe der Opernliteratur für uns im Hier und Heute zu zeigen.





Die Entzauberung einer Märchenwelt

Tobias Kratzer im Gespräch
mit Jörg Königsdorf

Jörg Königsdorf

An ihrer Erzähloberfläche ist DIE FRAU OHNE SCHATTEN ein Märchen. Wie beeinflusst diese Form die Inszenierung?

Tobias Kratzer

Das Stück hat vor allem eine Aufführungspraxis, die eher die märchenhaften Aspekte in den Vordergrund stellt oder deren tiefenpsychologische Deutung, aber weniger eine konkrete, auch soziale Erkundung der zentralen Figuren. Im Kern finde ich das Stück aber gar nicht so märchenhaft: Wenn man versucht, alle Geister, sprechenden Tiere und magischen Stimmen erstmal beiseite zu lassen, dann ist es eigentlich ein sehr präzises, analytisches Stück. Im Kern steht die realistische Beschreibung von fünf Menschen, die sehr nachvollziehbare Probleme haben. Mir geht es darum, diese Seite des Werks in den Mittelpunkt zu stellen, umso mehr, als ich bei Aufführungen der FRAU OHNE SCHATTEN oft das Gefühl habe, dass man meist ab Mitte des zweiten Aktes den Überblick verliert – dabei bleibt die Erzählung bis zum Ende eigentlich sehr präzise. Und das will ich zeigen. Im Rahmen einer Konkretisierung des Werks werden bei uns Märchenfiguren wie Falke und Gazelle als psychologische Metaphern aufgelöst im Sinne einer Erzählung, die ohne äußere Magie auskommt. Alles hat hier unmittelbar mit dem Beziehungsleben, den psychologischen Profilen und Konfliktlagen der Hauptfiguren zu tun.

Jörg Königsdorf

Bis hin zu den Fischen, die von der Amme herbeigezaubert werden.

Tobias Kratzer

Genau. Selbst diese Szene wird bei uns auf eine sehr konkrete Weise aufgelöst, die unmittelbar auf das Thema des Kinderwunsches verweist. Mir ist aber wichtig zu betonen, dass diese „Entzauberung“ eher eine Intensivierung meint, als solche aber nicht nur einzelne Elemente, sondern auch die Spielvorgänge auf der Bühne insgesamt betrifft. Es gibt nur offene Verwandlungen, das heißt, alle Wechsel der Szene werden, nicht anders als die Figurenprofile, vor dem Publikum komplett offengelegt und bekommen dadurch eine andere Art von magischer Theatralität, nämlich keine, die Vorgänge verschleiert und dekoriert, sondern eine, die ihre eigenen Mittel offenlegt. Man sieht das Stück oft flirrend, bunt und über-

ausgestattet, aber ich habe das Gefühl, dass das Potenzial der Musik sogar stärker entfaltet wird, wenn man szenisch nicht tautologisch mit dem Stück umgeht. Im ersten Akt stehen die beiden Welten von Kaiser- und Färberehepaar einander antipodisch und geschlossen gegenüber. Im zweiten Akt, dessen Dramaturgie viel sprunghafter ist und in dem die beiden Welten einander überlappen, werden die zentralen Elemente beider Sphären folgerichtig zu einer Art Simultanbühne verknüpft. Im dritten Akt, wo die Hauptfiguren auf Tour durch eine magische Unterwelt gehen, schicke ich sie nicht durch geisterhafte Katakomben, sondern konfrontiere sie mit sehr konkreten Situationen und Räumen des Beziehungslebens – auch des Nachwuchses: eine Paartherapie, eine Klinik, eine Baby Shower Party, die in einer schnellen Folge unterschiedliche Etappen darstellen, statt einen verwunschenen Raum zu öffnen.

Jörg Königsdorf

Das Märchenhafte ist also eher ein funkelnder Schleier, den die Musik über die Realität wirft?

Tobias Kratzer

Wobei es aus meiner Sicht ein Missverständnis wäre, die Musik nur als äußere Schauseite aufzufassen. Gerade dann, wenn die Szene das Märchenhafte nicht eigens betont, wird die extreme Beschreibungskraft von Strauss' Musik für innere Konflikte kenntlich.

Jörg Königsdorf

Das Stück entstand in einer Zeit extremer gesellschaftlicher Umwälzungen. Inwiefern spielt das in diese Sichtweise hinein?

Tobias Kratzer

Man muss natürlich erstmal verstehen, woher das Werk kommt und dass die gesellschaftlichen Umwertungen infolge des Ersten Weltkriegs hier – anders als bei ARABELLA – eher als reaktionäre Gegenbewegung Form gewinnen, als dass hier die Speerspitze einer gesellschaftlichen Avantgarde formuliert würde. Das ist eine historische Analyse, die ich zur Kenntnis nehme, wie in den beiden anderen Werken unseres Strauss-Zyklus. Mir geht es jedoch nicht primär um eine Auseinandersetzung mit diesem historischen Kontext. Im Zentrum des ganzen Zyklus steht ja der Nachweis der Anschlussfähigkeit von Strauss' Werk an heutige Debatten. Natürlich hat das Werk Entstehungsbedingungen, aber es heute aufzuführen rechtfertigt sich erst durch seine Gegenwartigkeit. Dabei fließen in DIE FRAU OHNE SCHATTEN die Erfahrungen, die ich mit ARABELLA und INTERMEZZO gemacht habe, natürlich mit ein. Das betrifft eine Sensibilität für die Aspekte, wo Strauss vielleicht gegen sein eigenes Wollen seismografisch gegenüber gesellschaftlichen Entwicklungen ist – und entgegen dem, was ihm oft auch unterstellt wird, auch ironischer.

Jörg Königsdorf

DIE FRAU OHNE SCHATTEN hat den Anspruch, ihrer Gegenwart eine humanistische Botschaft zu vermitteln. Gleichzeitig tritt aber die Gesellschaft selbst – beispielsweise als Chor – gar nicht in Erscheinung. Wie geht das zusammen?

Tobias Kratzer

Es geht durchaus zusammen, weil ja oft das Allerprivateste das Allpolitischste ist und auch die Message des Stücks, die natürlich schon deshalb nicht

einfach zu benennen ist, weil Strauss und Hofmannsthal hier, wenn auch nicht so stark wie in ARABELLA, auseinandergehen. Wenn man beispielsweise die Erzählung Hofmannsthals nimmt, ist für ihn die Begegnung der Kaiserin mit Barak entscheidend, die aber im Libretto mit sehr wenigen Worten auskommt. Eine Botschaft gegenseitiger Empathie, die sagt, dass Menschen auch aus völlig unterschiedlichen Milieus mit stark differierenden Lebensvorstellungen einander begreifen können, selbst wenn es gegenläufige Interessen gibt. Das ist sehr zentral und eine Botschaft, die man von der kleinsten Mikrozele in Familie und Freundeskreis bis hin zum Verhältnis zwischen Staaten hochrechnen kann. Der zweite Aspekt der Botschaft, dass Kinder zu zeugen die einzig selig machende Menschheitslösung ist, ist aus gegenwärtiger Sicht deutlich schwieriger, weil es heute viel unterschiedlichere Lebensentwürfe gibt. Ich würde das Glückspotenzial des Kinderkriegens gar nicht negieren wollen, aber das Spektrum des individuell und gesellschaftlich Guteheißenen hat heute doch eine wesentlich größere Spannbreite und Liberalität.

Jörg Königsdorf

Die Form des Märchens liefert in der FRAU OHNE SCHATTEN zunächst relativ einfache Charaktere, was auch durch die markanten, ihnen zugeordneten Motive unterstrichen wird. Inwiefern kann da von einer Entwicklung im psychologischen Sinn die Rede sein?

Tobias Kratzer

So einfach sind die Figuren für mich nicht. Ich finde sie schon am Anfang präzise beschrieben, so dass jedermann einsteigen kann, aber jeder Charakter, vor allem Kaiserin und Färberin, macht eine extreme Entwicklung durch. Sogar die Amme, die ja manchmal auf ein hexenhaft-mephistophelisches Auftreten beschränkt bleibt. Am Anfang hält man sie für eine kühle, unemotionale, nur instrumentell denkende Frau. Am Ende, wenn sich die Kaiserin von ihr lossagt, wird jedoch klar, dass da auch ein liebendes Herz voller Verwundungen schlägt. Verwundungen, deren Vorgeschichte wir nie erfahren, die aber dennoch spürbar sind. Selbst sie kann den kalten Blick auf die Menschen nicht aufrecht erhalten, den wir zu Beginn an ihr wahrnehmen, weil es eben doch in jedem Menschen einen Restbestand an Geliebtwerdenwollen gibt – auch wenn die Amme selbst das vermutlich weit von sich weisen würde.. Natürlich ist das märchenhaft Schematische den Figuren bis zu einem gewissen Grad inhärent, aber die Musik spricht oft eine andere Sprache und zeigt eine Entwicklung. Das versuche ich eher zu verstärken, so dass jedes Paar sich zu einer Lösung durcharbeitet, die für dieses Paar sinnvoll ist. So dass nicht die prästabilisierte Harmonie der vier, die im Finale des dritten Akts aufgerufen wird, der Weisheit letzter Schluss ist. Da finde ich das Stück, in dem, was es bis zum Quartett aufreißt, gewagter als den Versuch, am Ende die Fäden wieder einzuholen.

Jörg Königsdorf

Einer Figur wird für ihren Entwicklungsprozess besonders viel Raum gegeben: Die Kaiserin hat in der Mitte des Stücks einen Traum, in dem ihr bewusst wird, dass sie Barak nicht um ihres Mannes willen im Stich lassen will. Ist das der Wendepunkt des Stücks?

Tobias Kratzer

Zunächst einmal ist es der Wendepunkt der Kaiserin. Ob es auch derjenige des Stückes ist, ist schwierig zu sagen, denn der dritte Akt arbeitet ja dann

nochmals die Dinge durch, die im zweiten Akt angerissen wurden – eine sehr eigenwillige Dramaturgie. Für mich liegt der Wendepunkt des Stücks wohl doch eher im Finale des zweiten Aktes, weil hier durch das Eingreifen höherer Mächte deutlich wird, dass der Versuch dieser fünf Figuren, Elternschaft zu kontrollieren oder sich herbeizuwünschen, eines der letzten Felder ist, das sich der kompletten menschlichen Einflussnahme entzieht, weil dort so viele genetische, medizinische Kontingenzen mitwirken. Auch das ist eine Einsicht. Aber vielleicht macht jeder im Stück seinen eigenen Wendepunkt durch: Färber und Färberin etwa im dritten Akt, wenn sie feststellen, dass sie vielleicht, in ihrer konfliktreichen Liebe doch nicht so zueinander passen, wie sie es gedacht hatten – eine im Übrigen eher opernuntypische Erkenntnis, weil man als Paar ja sonst entweder in der Ehe oder in Mord und Totschlag endet. Dass man auch zu so einer Lösung kommen kann, sehe ich als eine sehr humanistische Möglichkeit des Stücks. Bei Kaiser und Kaiserin hingegen ist die Befreiung von der patriarchalen Macht des Keikobad auch ein ganz wichtiger Punkt, der erst im dritten Akt stattfindet. Vor allem für die Kaiserin ist die Auflehnung gegen den Vater letztlich noch wichtiger als die Empathie gegenüber Barak: Ihr Entschluss, ihn direkt herauszufordern und sich gegen ihn aufzulehnen und nicht seine durch ominöse Boten überbrachten Ultimaten als gesetzt anzusehen, ist ihr letzter Entwicklungsschritt, der erst ermöglicht, dass sie und der Kaiser wieder aufeinander zugehen. Das Motiv der Erstarrung des Kaisers ist ja auch eher ein psychologisches als ein materielles.

Jörg Königsdorf

Die Kaiserin ist die einzige Figur, die uns in einem Eltern-Kind-Zusammenhang begegnet. Heißt das, dass sie in der Tradition verhaftet ist?

Tobias Kratzer

Sie steht jedenfalls in patriarchalischen Familienzusammenhängen, in denen es eine sehr klare Vorstellung von dynastischen Abfolgen gibt. Das wird ja auch dadurch aufgerufen, dass sie den Vergleich zwischen ihrem Vater und König Salomo zieht – da wird die biblische Genealogie ins Irdische gewandt.

Jörg Königsdorf

Ist ihr Kinderwunsch mithin Folge der Erwartungshaltung ihres Vaters?

Tobias Kratzer

Ich weiß nicht, ob es hier eine monokausale Erklärung gibt. Ein Kinderwunsch kann ja viele Gründe haben, bewusste, unbewusste, innerfamiliäre. Die Kaiserin muss sich im Stück überhaupt erstmal darüber klarwerden, ob ihr Kinderwunsch ein eigener ist oder eine internalisierte gesellschaftliche Forderung. Ist dieser Kinderwunsch ein alle anderen Wünsche – wie etwa auch den nach einer glücklichen Beziehung – übertönender Wunsch? Am Anfang des Stücks ist die Kaiserin in einem Zustand, in dem sie diesen Wunsch gar nicht hinterfragt. Für sie gehören Kinder erstmal einfach zu einer glücklichen Ehe dazu – dass das gar nicht so sein muss, dass andere Lebensentwürfe auch ihr Eigenrecht haben, das muss sie erstmal begreifen und genau das führt ihr der Weg durch die Menschenwelt vor Augen. Ich glaube auch, dass die Kaiserin nach drei Akten noch nicht am Ende dieses Prozesses ist.

Jörg Königsdorf

Im Gegensatz zur Kaiserin erscheint die Färberin zunächst als eher negativ gezeichnete Figur, auch musikalisch: Strauss charakterisiert sie mit einem keifigen





Motiv, das geradezu das Gegenteil des phlegmatisch behaglichen Barak-Motivs ist. Und wenn man weiß, dass Strauss nach Hofmannsthals Rat die Färberin nach dem Muster seiner Frau modellierte, wird sie auch nicht sympathischer.

Tobias Kratzer

Das rückt DIE FRAU OHNE SCHATTEN aber noch näher an INTERMEZZO heran. Dort bringt er seine Frau etwas unverhohlen auf die Bühne. Mit der Färberin haben wir lediglich eine stärkere Form der künstlerischen Verarbeitung vor uns.

Jörg Königsdorf

Anders als bei der Kaiserin gibt Strauss der Färberin nur sehr wenig Raum für den persönlichen Läuterungsprozess.

Tobias Kratzer

Trotzdem ist das Publikum meiner Erfahrung nach sehr stark bei ihr, da sie die nachvollziehbarsten Konflikte hat. Das Grundgütige von Barak, der sich jeglichen Auseinandersetzungen zu entziehen versucht, kann einem ja auch schnell auf die Nerven gehen. Natürlich ist er nobel gezeichnet und am Ende eine sehr sympathische Gestalt. Aber oft tendiert das Gute bei ihm zum Phlegmatischen und das Aggressionspotenzial der Färberin ist nicht zuletzt ein Schrei nach Liebe. Darüber hinaus ist sie in diesem Stück auch körperlich am stärksten betroffen: Alle versuchen über sie zu verfügen – egal, ob mit Mitteln des Geldes oder mit Mitteln des ehelichen Rechtes, sanft wie Barak oder strategisch wie die Amme. Dem Profil dieser Frau sind insofern eine Form von Selbstbehauptung und die Notwendigkeit, das Recht an ihrem eigenen Körper zu behalten, eingeschrieben. Es geht hier um das Selbstbestimmungsrecht einer nicht besonders reichen Frau, die zudem in ihrer Ehe vermutlich sehr stark von ihrem Mann abhängig ist. Das sind Konfliktfelder, die noch das gesamte 20. Jahrhundert und wahrscheinlich auch das 21. Jahrhundert prägen. Die Färberin ist eine Figur, in deren Körperdiskurs sich, obwohl nicht so symbolisch überhöht wie bei der Kaiserin, viel größere Diskurse ablesen lassen.

Jörg Königsdorf

Beim Kaiser hingegen fragt man sich, inwieweit da von psychischem Tiefgang die Rede sein kann. In seinem sexuellen Erlebnishunger wird er uns eher als Playboy vor Augen geführt.

Tobias Kratzer

Trotzdem hat er dann seine große Szene im zweiten Akt, die ein wenig mysteriös ist, weil er plötzlich kurz davor ist, seine Frau zu töten und dem Falken nachzulaufen. Auch hier ist ein großer Diskurs von verletzter und toxischer, aber auch unsicherer Männlichkeit enthalten. Ähnlich wie die Kaiserin scheint er daran zu verzweifeln, dass seine Ehe kinderlos ist. Im Strauss'schen Weltbild ist das zwar allein die Schuld der Frau, aber wenn man das 2025 aktualisiert, ist das erstens keine Schuldfrage und zweitens ist die Ursächlichkeit in beiden Teilen einer Beziehung zu suchen. Ich glaube, der Kaiser leidet massiv daran, dass die Leichtigkeit der Beziehung zu seiner Frau verloren gegangen ist. Die Selbstverständlichkeit, die Leidenschaft, für die das Auftreten des Falken steht, ist fort. Ich nutze diese Szene, um die Verzweiflung des Kaisers zu zeigen, auch sein toxisches Verhalten, sich Bestätigung anderswo zu suchen. Im Vorspiel seiner Arie reist er durch die Nacht und versucht, sein Selbstbewusstsein mit Affären wieder aufzupolieren. Wenn er zu seiner Frau zurückkehrt, steht sich ein entfremdetes Paar in einer Art

Zimmerschlacht gegenüber. Das ist eine psychologisch sehr tiefgreifende Szene, in der die beiden eigentlich gerne wieder zueinander kommen und zu einer sozusagen unschuldigen Leidenschaftlichkeit zurückkehren wollen. Das klappt aber nicht mehr und sie sind von intimsten Freunden fast zu äußeren Feinden geworden, ohne das zu wollen. Das ist etwas, wo sich in des Kaisers Not und in seinen Taten eine große Krise, nicht nur eine Beziehungskrise, sondern auch eine Krise seiner Männlichkeit abzeichnet.

Jörg Königsdorf

In Bezug auf die Färberin war schon von den sozialen Unterschieden die Rede, die das Stück abbildet. Welche Rolle spielt diese soziale Komponente darüber hinaus?

Tobias Kratzer

Eine immense. DIE FRAU OHNE SCHATTEN ist ein Stück über Klassismus. Es wird immer von der hohen Geisterwelt und der niederen Menschenwelt gesprochen und ich überführe das in eine Zwei-Klassen-Welt, in der entscheidend ist, dass Kaiserin und Kaiser eine finanzielle Verfügungsgewalt haben, die es ihnen ermöglicht, über den Körper einer Frau der niederen Klasse zu verfügen. Nicht im Sinne eines Sklavenverhältnisses, aber dort, wo die Färberin verführbar wird, also über Kauf und Preis gesprochen wird, wird klar dass es sich um eine wenngleich indirekte Machtausübung handelt. Damit geht eine hohe moralische Verantwortung einher, derer sich die Kaiserin zu Beginn noch gar nicht bewusst ist. Die Amme spricht viel von Preis und Kauf, die Kaiserin hinterfragt das zunächst nicht. Aber der Akt ihrer Bewusstwerdung bezieht sich natürlich auch darauf, dass sie diesen Zusammenhang erkennt und daraus das eigene Handeln ableitet.

Jörg Königsdorf

Die Leihmutterschaft wird von der Kaiserin schließlich abgelehnt. Ist das auch das moralische Votum der Produktion?

Tobias Kratzer

Erstmal entscheidet die Kaiserin sich bewusst dafür, eine Leihmutterschaft in Anspruch zu nehmen. Erst als sie merkt, was diese Entscheidung beim Mann der Leihmutter auslöst, der diese Entscheidung nicht mitgetragen hat, wird ihr der eigene moralische Zwiespalt bewusst. Mir ist wichtig, dass die Inszenierung das in einer offenen Dialektik hält, weil ich das weder moralisch verurteilen noch rückhaltlos befürworten will. Leihmutterschaft ist ein Akt des Austausches, der vielen Menschen viel Glück ermöglicht, andererseits aber viele ethische und moralische Fragestellungen aufwirft. Und ich glaube, das merkt die Kaiserin: Als ihr klar wird, dass das nicht abgesprochen ist, versucht sie das Ganze zu stoppen. Aber die Befruchtung der Färberin hat da schon stattgefunden.

Jörg Königsdorf

Gilt die Anschlussfähigkeit an moderne Diskurse, die im Zentrum dieses Strauss-Zyklus steht, eigentlich auch für die anderen Strauss-Opern?

Tobias Kratzer

Ich glaube nicht, dass man alle Strauss-Stücke in die Reihe unseres Zyklus einordnen könnte – sowohl die späten wie die frühen sind da deutlich anders. Bei ARABELLA, INTERMEZZO und DIE FRAU OHNE SCHATTEN ist die zyklische Komponente für mich extrem triftig, weil man mit ARABELLA auf den Widerspruch

im Denken von Hofmannsthal und Strauss hinweisen und dabei zugleich sehr gegenwartsfähige Problematiken – in diesem Fall das Transgenderthema – aufzeigen konnte. Dann hat sich für mich INTERMEZZO tatsächlich als ein Schlüsselstück für das Verständnis von Strauss' Schaffen gezeigt – ähnlich wie AGRIPPINA für Händels Opern: Ein Werk, das einem einen Schlüssel für das an die Hand gibt, was in den übrigen Stücken auch vorhanden ist, aber weniger klar hervortritt: Pathos, Humor, Ironie, Ernsthaftigkeit. Das ist bei Händel manchmal nicht einfach zu entscheiden und bei Strauss ebenso: Man fragt sich, wann zum Beispiel die Überinstrumentierung als Selbstparodie gemeint ist, und wo sie der Intensivierung einer Emphase dienen soll. Das ist gerade beim späteren Strauss oft gar nicht so trennscharf und für mich war INTERMEZZO ein Schlüsselstück für einen leichteren, spielerischen, selbstdistanzierteren, wenn man es zugespitzt sagen will: fast schon brechtschen Zugang. Dieser Blickwinkel hat dann auch meine Sicht auf DIE FRAU OHNE SCHATTEN mitgeprägt: das Stück nicht von SALOME und ROSENKAVALIER her, sondern von den späteren, selbstreflexiveren Werken her zu denken. Um aber auf die Frage zurückzukommen: Bei den späten Strauss-Opern befinden wir uns mit jedem Werk dann doch in einem eigenen Kosmos: DIE SCHWEIGSAME FRAU hat eine spezielle Komödienform als *well made play* und die darauffolgenden Opern sind dann wieder von den geänderten Zeitläuften geprägt. In unserem Zyklus haben wir bei ARABELLA die Historizität des Stücks durchgearbeitet, indem wir den Bogen von 1860 bis ins heute geschlagen haben und in einem weißen Raum angekommen sind. Von diesem gegenwärtigen, zeitlosen Raum aus hatte ich das Gefühl, die beiden folgenden Opern des Zyklus als Entwürfe gegenwärtiger Konfliktlagen behandeln zu können. Bei den späteren Werken wie CAPRICCIO und DAPHNE, die im Kontext des Nationalsozialismus entstanden sind, fände ich den Verzicht auf den historischen Kontext zugunsten einer Gegenwärtigkeit problematischer.

Jörg Königsdorf

Vollzieht DIE FRAU OHNE SCHATTEN nicht in einer Hinsicht doch einen Paradigmenwechsel in Richtung Moderne? In der Oper des 19. Jahrhunderts lieben einander ja in der Regel Menschen, die musikalisch zusammenpassen und auch bei tragischem Ausgang füreinander bestimmt scheinen. Hier ist die Situation hingegen viel offener, die Botschaft ist eher: Man passt eh nie perfekt zusammen, entweder man arbeitet daran oder man sucht etwas anderes.

Tobias Kratzer

DIE FRAU OHNE SCHATTEN markiert schon in gewisser Weise eine Abkehr von einem romantischen Liebesideal, indem sie Beziehungen auf Zeit oder pragmatische Beziehungen oder Beziehungen mit Benefits zwar angesichts des konservativ ausgerichteten Finales nicht gleichberechtigt nebeneinanderstellt, aber zumindest in seinem Verlauf all diese Möglichkeiten aufruft. Und das tun wenige Opern dieser Zeit und dieses Kalibers.

Du bist jung und wünschest dir
Kind und Ehe. Aber ich frage dich:
bist du ein Mensch, der ein Kind
sich wünschen *darf*?

Ich will, daß dein Sieg und deine
Freiheit sich nach einem Kinde
sehne. Lebendige Denkmale sollst
du bauen deinem Siege und deiner
Befreiung.

Nicht nur fort sollst du dich pflanzen,
sondern hinauf! Dazu helfe dir der
Garten der Ehe!

Einen höheren Leib sollst du schaf-
fen, eine erste Bewegung, ein aus
sich rollendes Rad – einen Schaf-
fenden sollst du schaffen.





(Gebär)Mütter zu vermieten

In DIE FRAU OHNE SCHATTEN erzählt Richard Strauss vom Drama einer kinderlosen Ehe. Tobias Kratzer aktualisiert den Stoff und erzählt vom Menschenhandel mitten in Europa.

Ulrike Baureithel

Die älteste „Leihmutter“ der uns prägenden Kulturgeschichte hieß Hagar. Sie war eine Sklavin, die stellvertretend für Abrahams Frau Sara, die nicht schwanger werden konnte, ein Kind gebären sollte. Der von Hagar zur Welt gebrachte Sohn Ismael gilt als Stammvater der Araber, so wie Isaak, den Sara am Ende doch noch bekam, zum Begründer Israels erklärt wurde. Alleine diese in der hebräischen Bibel überlieferte Geschichte enthält ein Geflecht von Ursprungsmythen, dessen Folgen lange nachwirken und auch in DIE FRAU OHNE SCHATTEN – Spuren hinterlässt. Enthalten darin ist die patriarchale Vorstellung (männlicher) Stammmhalterschaft, die sich heutzutage im Reagenzglas vorbestimmen lässt.

Mit Louise Brown, dem ersten Retortenbaby, ist 1978 in die Welt gekommen, wovon Abraham nämlich nur träumen konnte: Eine „saubere“ Abstammung, die mittels Eizell- und Samentransfer bewerkstelligt werden kann. Ein alter Menschheitstraum erfüllt! Endlich hätten es Männer in der Hand, im Nachwuchsgeschäft mitzumischen. Und die Frauen? Entlastet von den Mühen der Schwangerschaft gäbe es nun Leihmütter, bei denen man sein Kind einfach bestellt! In einigen Fraktionen der Frauenbewegung in den 1970er Jahren wurde das als Teil weiblicher Emanzipation angesehen. Die „Tyrannei der biologischen Familie“ zerschlagen, um die Entfaltungsmöglichkeiten der Frauen zu vergrößern, proklamierte nicht nur die USFeministin Shulamith Firestone. Ähnlich sehen es heute Männer in gleichgeschlechtlichen Partnerschaften. Und warum soll hierzulande ungewollt kinderlosen Paaren oder Homosexuellen verschlossen bleiben, was Prominente wie Alec Baldwin, Paris Hilton, Cristiano Ronaldo oder die Kardashians, aus welchen Gründen auch immer, selbstverständlich praktizieren?

Doch Leihmutterschaft ist wie auch die Eizellspende nach dem Embryonenschutzgesetz von 1990 in Deutschland verboten. Es gibt immer wieder Vorstöße, dies zu ändern, derzeit tagt eine Kommission der Bundesregierung, in Bezug auf Leihmutterschaft ist eine Liberalisierung nicht zu erwarten. Vor Kurzem hat das Europäische Parlament in einer Richtlinie „zur Verhütung und Bekämpfung des Menschenhandels“ bekräftigt, diese Praxis in die Liste der Verbrechen aufnehmen zu wollen. Einige EU-Länder, in denen Leihmutterschaft geduldet ist, könnten ihre Gesetze ändern, wie Italien vergangenes Jahr.

Und so tummeln sich kinderlose Paare auf den zwei Mal im Jahr stattfindenden „Kinderwunschmessen“ in Berlin und Köln. Dort bieten Fortpflanzungskliniken aus Spanien und Griechenland und osteuropäische Leihmutter-Agenturen ihre Dienste an, oft genug mit „100-prozentiger Baby-take-away-Garantie“, wie das im Werbesprech heißt. Die Geschichten, die man dort zu hören bekommt, sind manchmal traurig, Kinderlosigkeit kann psychische Probleme verursachen und Paare sogar auseinanderreiben. Aber kann das im Umkehrschluss heißen, dass diese auch ein Recht auf ein eigenes Kind haben? Ein Kind, das bestellt wird auf einem Markt, der von geschäftstüchtigen Reproduktionsmedizinern und deren Helfern kontrolliert wird? In den USA kostet eine Leihmutter inzwischen über 100.000 Euro. Für Promis kein Thema.

Die weniger betuchten, aber durchaus zahlungsfähigen Interessenten weichen aus in den osteuropäischen Raum, der erreichbarer ist als Indien, das einmal die Drehscheibe für Leihmutterschaft war, für ausländische Paare inzwischen aber weitgehend geschlossen ist. In den ehemaligen Sowjetrepubliken Ukraine und Georgien hat sich dagegen ein blühender Geschäftszweig entwickelt. Die derzeit bekannteste Klinik in der Ukraine bietet auf eine „Standard-, Standard-Puls und VIP“-Variante der Leihmutterschaft zwischen 39.900 und 69.900 Euro an – letztere mit Geschlechtsauswahl, einer relativ geringen Wartezeit und Babybetreuung rund um die Uhr. Bei den Leihmüttern kommt von dem Geld nur ein Bruchteil an.

Durch den Krieg ist das Geschäft allerdings in den Verruf geraten, als bekannt wurde, dass die dort geborenen Babys von ihren Bestelleltern nicht abgeholt werden konnten und in Bunkern notdürftig versorgt werden mussten. Dramatische Geschichten gingen durch die Presse von Leihmüttern, die nach Deutschland flohen und von den Agenturen unter massivem Druck zurückbeordert wurden. Denn nach deutschem Recht ist die Frau, die das Kind gebärt, die gesetzliche Mutter. Über das Schicksal nicht abgeholter Babys, beispielsweise auch, weil sie mit einer Behinderung zur Welt gekommen sind, ist wenig bekannt.

Ist es also „schwesterlich“ von Frauen, die ärmer sind und die ihre Familien finanziell unterstützen wollen, zu erwarten, als Leihmütter bereit zu stehen? Wie viel physische Belastung und psychisches Leid werden den „Tragemüttern“ durch eine so genannte „Schwangerschaftsspende“ aufgebürdet? Schon alleine solche Begriffe verschleiern das Geschäftliche und unterstellen, die Frauen handelten vor allem altruistisch. Das Wohlstandsgefälle zwischen Leihmüttern und Bestelleltern jedoch bleibt groß, es handelt sich um ein knallhartes Geschäft mit sehr unterschiedlicher Marktmacht.

Wie es Hagar erging, als sie von Abraham geschwängert wurde, um ihm den ersehnten Sohn zu „schenken“ und Sara zu entlasten, ist in der Bibel nicht hinterlegt. Und bisher wissen wir auch wenig über die Leihmütter, die überall in den benachteiligten Zonen der Welt für ihre privilegierten Schwestern Kinder austragen. Der „Pakt“, der auch in der FRAU OHNE SCHATTEN eine so wichtige Rolle spielt, wird jedenfalls nicht auf gleicher Augenhöhe ausgehandelt. Egal, wie man sich das ausdeuten mag bis hin zur Vorstellung, den Leihmüttern sogar zu helfen, es bleibt ein Schatten, den am Ende das Kind weiterträgt.

Synopsis

Tobias Kratzer

Act I

The Imperial Gardens

The Emperor and Empress are married. The ease and passion of their relationship, however, have disappeared: "The woman casts no shadow"—the marriage is childless. The Empress is under additional pressure because of the weight of expectations and an ultimatum from her father Keikobad.

The Empress's Nurse, who has raised her since her mother's death, points out a solution for her dilemma: the Empress must leave "this house, towering towards the stars", and seek help with simple people.

Change of Scene

The Empress and the Nurse set out.

At the Dyer's House

Barak the Dyer and his Wife get by on the bare minimum. The fact that Barak's three brothers live with the couple in their house is an emotional and financial drain on both of them. The greatest conflict in their marriage, however, is another one: Barak's greatest wish is to have a child. The Dyer's Wife rejects this.

While Barak is out of the house, the Dyer's Wife receives a visit from the Empress and her Nurse. The Nurse flatters the Dyer's Wife, offering her money and other benefits—in exchange for helping the Empress to have a child.

However, neither the servants nor the handsome youth the Nurse conjures up for the Dyer's Wife convince her. At this point, the Dyer's Wife cannot make up her mind to sell her body. When Barak returns, however, she refuses to share the bed with him, telling him he should sleep elsewhere this night.

Act II

Various Locations

The Nurse continues her attempts to convince the Dyer's Wife to agree to a deal with her and the Empress. Again, she makes the handsome youth appear. Barak's return, however, once again prevents a decision.

Barak invites the children from the neighbourhood to make his wife see him as a good father, but this only provokes her anger even more.

At the same time, the Emperor wanders the night, lost. He doubts his marriage, the Empress and himself. An attempt to approach his wife ends in disaster. The "red falcon" of their shared passion seems lost for good.

The Nurse secretly gives Barak a sleeping potion, arranging another encounter between the Dyer's Wife and the youth. When Barak awakes, the situation escalates: his longing for a shared family increasingly repulses the Dyer's Wife. She conveys to her husband how incompatible her ideas of life are with his wishes.

The Empress encounters the desperate Barak. She understands the situation she has created, also for him.

It is too late, however, for compassion and self-recrimination. The Dyer's Wife has decided to give in to the Nurse's offerings: "To the water of life! To the threshold of death!"

As dusk falls, all those involved find themselves facing the consequences of their actions. Barak violently confronts his wife. The Empress despairs. The Nurse insists that her actions were right. Not even she, however, can control everything. A great catastrophe interrupts the dispute: "Higher powers are in play here!"

Act III

Subterranean Vaults

The Dyer and the Dyer's Wife try to find each other again, but are talking at cross-purposes.

A Rocky Ledge

The Nurse is prepared to take desperate measures to enable the Empress to have a child: "I know the way! I'll get you the shadow!". The Empress, on the other hand, is beginning to question the Nurse's advice and strategies. She emancipates herself from her adviser and leaves the Nurse behind, alone.

A Temple-Like Room

After breaking with the Nurse, the Empress now also challenges her father Keikobad's authority. She refuses to comply with other people's demands, making a self-determined decision: "Ich will nicht — I don't want to!".

Her self-liberation enables the Empress to also release her husband from his inner petrification. The couple reunites.

A Golden Bridge

The Dyer's Wife and the Dyer make a joint decision about their future.

Epilogue

"Father, you are not threatened; / behold, Mother, / the fearful threat vanishes / that confounded you!"



In den Kindern wird die *Einheit* der Ehe, welche als substantiell nur *Innigkeit* und *Gesinnung*, als existierend aber in den beiden Subjekten gesondert ist, als *Einheit selbst eine für sich seiende Existenz* und *Gegenstand*, den sie als ihre Liebe, als ihr substantielles Dasein, lieben.

Impressum

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

Intendant Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor Thomas Fehrle; Spielzeit 2024/25
Redaktion Jörg Königsdorf; Gestaltung Uwe Langner; Druck: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Herausgegeben von Michael Holzinger, Berlin, 2013.

Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, Ditzingen, 2023.

Leo Tolstoi: *Anna Karenina*, München, 2024.

Annie Ernaux, *Das Ereignis*, Berlin, 2022.

Annie Ernaux, *Die Jahre*. Berlin, 2024.

„Mit dir keine Oper zu lang“, Briefwechsel Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal – Alfred Roller, (Hsg. von Christiane Mühlegger-Henapel u. Ursula Renner) Wals, 2021.

Der Beitrag von Ulrike Baureithel erschien zuerst in „Deutsche Oper Berlin Saison 24/25“.

Der Text von Richard Erkens ist ein Originalbeitrag für dieses Heft.

Die Übersetzung der Handlung verfasste Alexa Nieschlag.

Bildnachweise

Die Schwarzweißbilder in diesem Heft entstammen dem Fotoprojekt „Archipelago“ von Yolanda del Amo. Yolanda del Amo ist eine spanisch-amerikanische Fotografin, die in New York lebt. Ihre inszenierten Bilder beschäftigen sich mit zwischenmenschlichen Beziehungen in unserer Gesellschaft. „Archipelago“ wird in diesem Jahr als Fotobuch im Kettler Verlag erscheinen. Alle Bilder: © Yolanda del Amo.

Matthias Baus fotografierte die Endproben der Produktion.

Richard Strauss

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

Oper in drei Aufzügen
Libretto von Hugo von Hofmannsthal

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 26. Januar 2025

Musikalische Leitung: Sir Donald Runnicles; Inszenierung: Tobias Kratzer; Bühne, Kostüme: Rainer Sellmaier; Licht: Olaf Winter;
Video: Jonas Dahl, Manuel Braun, Janic Bebi; Chöre: Jeremy Bines; Kinderchor: Christian Lindhorst; Dramaturgie: Jörg Königsdorf

Der Kaiser: Clay Hilley; Die Kaiserin: Daniela Köhler; Die Amme: Marina Prudenskaya; Der Geisterbote: Patrick Guetti; Ein Hüter der Schwelle des Tempels: Hye-Young Moon; Erscheinung eines Jünglings: Chance Jonas-O'Toole; Die Stimme des Falken: Nina Solodovnikova; Eine Stimme von oben: Stephanie Wake-Edwards; Barak, der Färber: Jordan Shanahan; Sein Weib: Catherine Foster; Der Einäugige: Philipp Jekal; Der Einarmige: Padraic Rowan; Der Bucklige: Thomas Cilluffo; 1. Dienerin: Hye-Young Moon; 2. Dienerin: Alexandra Oomens; 3. Dienerin: Arianna Manganello; Kinderstimmen / Stimmen der Ungeborenen: Hye-Young Moon, Lilit Davtyan, Arianna Manganello, Martina Baroni; Stephanie Wake-Edwards, Alexandra Oomens; Stimmen der Wächter der Stadt: Stephen Marsh, Kyle Miller, Geon Kim; Keikobad: Harald Heinz

Chor, Kinderchor und Orchester der Deutschen Oper Berlin

