

Intermezzo

Richard Strauss



DEUTSCHE OPER BERLIN

Intermezzo

Richard Strauss [1864 – 1949]

Bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen
in zwei Aufzügen op. 72
Text vom Komponisten

Uraufführung am 4. November 1924 am Schauspielhaus Dresden
Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 25. April 2024



Handlung

1. Akt

1. Szene (a): Vor der Abreise das Mannes

Der Tondichter und Dirigent Robert Storch geht auf Gastspielreise. Seine Frau Christine bleibt zuhause zurück.

1. Szene (b): Im Ankleidezimmer

Beim Frisieren klagt Christine ihrer Hausangestellten Anna ihr Leid als „Frau eines berühmten Mannes“.

2. Szene: Auf der Rodelbahn

Bei einem Unfall im Freien kommt es zu einer folgenschweren Begegnung: Christine lernt den jungen Baron Lummer kennen.

3. Szene: Ball beim Grundlseewirt

Christine und Baron Lummer verbringen unbeschwerde Stunden miteinander.

4. Szene: Möbliertes Zimmer im Hause des Notars

Christine protegiert Baron Lummer und vermittelt ihm ein günstiges Studentenzimmer

5. Szene: Wohnung der Frau Storch

Baron Lummer besucht Christine zuhause. Aber das Treffen gleicht einer Aneinanderreihung von Missverständnissen. Christine sucht Nähe, Lummer finanzielle Unterstützung.

6. Szene: Zimmer des Barons im Hause des Notars

Lummer räsoniert über seine Bekanntschaft mit Christine und bekommt Besuch von seiner Freundin Resi. Er sendet eine Bitte um Geld an Christine.

7. Szene: Draußen starkes Schneegestöber

Christine ist empört über Lummers Geldbitten. Aber als sie einen an ihren Mann adressierten Brief öffnet, treten andere Sorgen in den Vordergrund. Robert scheint eine Affäre mit der Absenderin „Mieze Maier“ zu haben. Christine ist empört und beschließt, ihren Mann zu verlassen.

8. Szene: Das Schlafzimmer des Kindes, nur mit einer Kerze erleuchtet

Christine will mit ihrem Sohn Franzl abreisen. Aber das Kind hält zu „Papa“.

2. Akt

1. Szene: Die Skatpartie

Während einer Skatrunde mit Kollegen bekommt Robert Storch Nachricht von Christine. Er versteht nicht, wieso sie ihn verlassen will. Er kennt keine „Mieze Maier“.

2. Szene: Bureau des Notars

Christine will bei einem Notar die Scheidung einreichen. Aber dieser weigert sich, den Auftrag anzunehmen: „Ich verehre Ihren Gemahl viel zu sehr.“

3. Szene: Im Prater. Gewitter und Sturm

Bei einem zufälligen Zusammentreffen mit seinem Kollegen Stroh klärt sich die Ursache des Missverständnisses auf. Stroh beichtet, Mieze Maier sei seine Geliebte und ihr Brief nur irrtümlich an den namensähnlichen Kollegen Storch geschickt worden.

4. Szene: Das Toilettenzimmer der Frau in wildester Unordnung

Während Christine die Koffer für ihre Abreise packt, trifft die Nachricht des Missverständnisses ein. Trotz der guten Nachricht bleibt Christine skeptisch.

5. und 6. Szene: Das Eßzimmer, festlich geschmückt

Robert Storch kommt zurück nach Hause. Aber statt Versöhnung entsteht neuer Streit. Auch der neuerliche Besuch Baron Lummers eröffnet keinen Ausweg. Christine und ihr Mann bleiben stets aufeinander bezogen: „...das nennt man doch wahrhaftig eine glückliche Ehe.“



Vielleicht ist es doch der eigentümliche, ganz aus dem realen Leben geschöpfte, von nüchternster Alltagsprosa durch mancherlei Dialogfarbenskalen bis hin zum gefühlvollen Gesang sich steigernde Stoff, der mich – nach vieler in meinen bisherigen Werken auf natürliche Formung des Dialogs gerichteten Mühe – mit zwingender Notwendigkeit zu dem Stil führte, der in Intermezzo Gestalt gewonnen hat.

Ein Ehe-Selfie, gepostet 1924:

INTERMEZZO von Richard Strauss oder Oper als Beziehungsspiegel

Richard Erkens

„Man muss doch noch das Recht haben, Privatperson bleiben zu dürfen“: Diesen Anspruch legte Richard Strauss, der erstmals wieder seit dem GUNTRAM und erstmalig für eine „bürgerliche Komödie“ zum eigenen Textdichter wurde, der Bühnenfigur Christine in den Mund. Sie ist die Gattin des berühmten Hofkapellmeisters Robert Storch, der kurz zuvor in routinierter Geschäftigkeit das Haus am Grundlsee im steirischen Salzkammergut verlassen hatte, um für die nächsten zwei Monate seinen Dirigierverpflichtungen in Wien nachzukommen. Seine „bessere Hälfte“, wie – zum Missfallen Christines – ein Kritiker sie einmal bezeichnete, bleibt mit dem achtjährigen Sohn im privaten Reich eines großbürgerlichen Haushaltes zurück, dem sie ambitioniert wie energisch vorsteht. Kammerjungfer, Stubenmädchen und Köchin wollen beaufsichtigt sein. Dass die Handlung der neuen Strauss-Oper ein familiäres Selbstporträt, genauer: die autobiographisch beglaubigte Episode seiner inzwischen 30-jährigen Ehe mit der Sängerin Pauline Strauss-de Ahna ist, wussten bei der Dresdner Uraufführung im Jahr 1924 unter der Leitung des noch jungen Fritz Busch nicht nur enge Vertraute. Auf Verschlüsselung des biographischen Selbstbezuges war dieses Werk niemals angelegt.

Im Gegenteil: das musiktheatrale Ehe-Selfie *ante litteram* war mit voller Absicht des Dichterkomponisten keine Oper der versteckten Anspielungen oder verklausulierten Subtexte. Die Veroperung der eigenen Ehe sollte offenkundig sein. Maskierung und Camouflage waren Strauss im Leben wie im Werk eigentlich wesensfremd. Die Krise, in welche diese Beziehung kurzzeitig stürzt(e), basiert(e) im Realen wie im Fiktiven auf komödientypischer Verwechslung und gestörter Kommunikation. Sie steigert sich bis zu handfesten Scheidungsabsichten, als endlich der Zufall die Irritationen auflöst und das Paar sich wiederbegegnen kann im gegenseitigen Vertrauen, das zwischen ihnen einmal existierte. Also: ein Intermezzo mit gewissem Erinnerungswert, im Rückblick eine komische Episode, aber nichts im Vergleich zu den Jahrzehnten engster Verbundenheit einer – was sie faktisch war – 55-jährigen Lebenspartnerschaft. Das Schlusswort formuliert die Bühnen-Pauline als rhetorische Frage: „Gelt, mein lieber Robert, das nennt man doch

wahrhaftig eine glückliche Ehe?“ Das ist mindestens so vielschichtig gedacht und auf eine komplexe Beziehungsrealität bezogen wie das durch den Librettisten Strauss thematisierte, aber zugleich durch ihn verletzte Recht seiner Frau, „Privatperson bleiben zu dürfen“. Das Einverständnis zur Veröffentlichung der Bildrechte Paulines am geposteten Ehe-Selfie von 1924 hat der Komponist höchstwahrscheinlich nicht vorab eingeholt.

Karl Holl, Uraufführungsrezentent der „Frankfurter Zeitung“ und Vertreter der jüngeren Generation, erklärte diese nicht allein opernhistorisch exzeptionelle „Selbstpreisgabe“ von Strauss interessanterweise mit dessen repräsentativer Zugehörigkeit zur wilhelminischen Epoche. Die Zeit der „übersteigerten Persönlichkeitsgeste, der manischen Projektion nach außen“, so Holl, sei indes vorbei. Eine derartige Aussage verwundert angesichts der vielfältig die Lebensrealitäten beeinflussenden Modernismen, die sich in den krisengeschüttelten Nachkriegsjahren der Weimarer Republik Bahn brachen: Emanzipationen von Rollenbildern und sozialen Hierarchien, neu pulsierende Körper-, Lebens- und Arbeitsrhythmen – die anbrechenden Goldenen Zeiten eines neuen Modernitätsverständnisses waren keineswegs weniger individualitätsbetont und extrovertiert. Dennoch klingt hier eine Skepsis an. Dem inzwischen 60-jährigen Strauss wollte man nicht recht zubilligen, sich selbst so sachlich-ungeschminkt in Szene zu setzen. Und das zudem mit der öffentlich durch seine Ehe zur Schau gestellten wie subtil beglaubigten Tauglichkeit eines konservativen Beziehungsmodells, welches durch die sozialen Wandlungen nicht mehr kritiklos Bestand hatte. Wie passte dieses tendenziell antiquierte Beziehungsporträt zusammen mit dem Skandalkomponisten von einst, dessen SALOME von 1905 die gesamte Musikwelt samt den Sittenwächtern nicht allein der preußischen Zensurbehörden auf den Plan rief und den bereits arrivierten Dirigenten und Instrumentalkomponisten Strauss mit einem Schlag an die Speerspitze der Opernavantgarde katapultierte? Nun im Jahr 1924 überraschte er wieder, aber mit einer bis dato auf dem Musiktheater unbekannten wie zugleich betulichen *homestory*-Ästhetik der Vorkriegsjahre, die bei der Dresdner Erstproduktion selbst die visuelle Dimension erfasste. Das Bühnenbild orientierte sich stilistisch am Interieur der Strauss-Villa in Garmisch, und Bariton Josef Correck in der Rolle des Robert trug eine gelockte Perücke mit Geheimratsecken, um dem im Publikum sitzenden Richard möglichst ähnlich zu sehen.

Der Gesamtkontext der Uraufführung tat ein Übriges, um Innerliches forciert nach außen zu kehren: Die erste Opernpremiere, die Strauss im turbulenten Klima der jungen Weimarer Republik realisierte, bedeutete ebenso eine Rückkehr an das Uraufführungshaus seiner Erfolge von SALOME, ELEKTRA und ROSENKAVALIER. Dem menschlich wohlwollenden wie künstlerisch erstklassigen Ambiente der Sächsischen Hof- bzw. jetzt Staatsoper konnte er sich sicher sein. Zugleich war diese Produktion programmatischer Abschluss der Feierlichkeiten zu seinem 60. Geburtstag – man warb mit Richard-Strauss-Tagen an der Semperoper und lud dann zur Weltpremiere ins ‚kleinere‘ Schauspielhaus, der ‚intimen‘ Faktur des neuen Werkes Rechnung tragend. Es konnte nicht ausbleiben, dass Lotte Lehmann, auf Wunsch des Komponisten die Christine/Pauline interpretierend, nach der Premiere im Beisein des Ehepaars von einem „wunderbaren Geschenk“ sprach, das Strauss mit dem INTERMEZZO seiner Frau gemacht habe. Paulines harsche Antwort – „Wurscht!“, so die Überlieferung – und was sie empfunden haben mochte bei der Konfrontation *coram publico* mit ihrem Bühnen-Ich, markiert die Grenzlinie zwischen der Schutzsphäre eigener Empfindungen und einer ans Licht der Öffentlichkeit gezerrten Intimität, der das Recht auf Privatheit entzogen wurde. Der „berühmte Mann“ machte sich in erster Linie selbst ein Geschenk und nicht Pauline, die, gut anderthalb Jahre älter als er und als ehemalige Sängerin mit internationaler

Laufbahn nicht weniger publikumsscheu, genau kein öffentlichkeitswirksames Wiegfest in Dresden feierte.

Vorgeschichte(n)

Vermutete (eheliche) Untreue und Eifersucht zum Thema einer Oper mit Intrigenhandlung zu machen, gehörte spätestens seit der steilen Erfolgskurve komischer Operngenres ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Grundausstattung eines musikdramaturgischen Werkzeugkastens. Der vielbelesene und geschichtlich beeindruckend sattelfeste Strauss nimmt nicht zuletzt mit dem Titel INTERMEZZO darauf Bezug. Ebenso klingt im Shakespeare-Zitat „Hast du schon zur Nacht gebetet, Desdemona!“, mit dem der Kammersänger während der Skatszene am Beginn des zweiten Aufzugs seine Siegesgewissheit „dröhrend“ verkündet, auch die tödlich-tragische Dimension von Eifersucht an, die dem Opernpublikum seit 1887 durch Giuseppe Verdis OTELLO bestens bekannt war. Doch auch der Typus der ehelichen Beziehungskomödie hielt während der langen Jahrhundertwende mit den Zeitthemen Schritt und aktualisierte diese fortwährend im Sinne eines realistisch-gegenwärtigen Theaters und im Erbe früher neapolitanischer Dialektkomödien, welche – heute oft vergessen – die ersten abendfüllenden Musikkomödien waren. Gleichfalls kaum mehr präsent ist das „Intermezzo“ von Ermanno Wolf-Ferrari, SUSANNENS GEHEIMNIS, das seit der Uraufführung 1909 am Münchner Hoftheater ein Dauerbrenner auf deutschsprachigen Bühnen bis hinein in die 1950er Jahre war. Der Verdacht des Gatten auf die Untreue seiner deutlich jüngeren Frau nährt sich hier durch einen fremden Geruch im Haus; seine vorgetäuschte Abreise mit überraschender Rückkehr soll den Liebhaber stellen und Susannens erotisches Geheimnis lüften – indes: sie raucht nur, und das aus Langeweile in der Partnerschaft. Im Vergleich zu derartig traditionellen Intrigendramatiken wird deutlich, was Strauss anders machte, denn sein INTERMEZZO ist intrigenfrei. Keine der Personen verstellt sich oder spielt – wie noch im ROSENKAVALIER von 1911 – gezwungenermaßen oder freiwillig eine (Verkleidungs-)Komödie, um eine vermeintliche moralische Verfehlung, einen triebhaft übergriffigen Schwerenöter – kurz: eine bewusst verborgen geglaubte Wahrheit ans Licht zu bringen und um die erlittenen Kränkungen in eine Anklage an den ‚schuldigen Partner‘ verwandeln zu können oder – wiederum am Puls der Zeit – den Weg der Trennung einzuschlagen.

Bei Strauss entstehen die emotionalen, glücksbedrohenden Turbulenzen der Figuren im INTERMEZZO aus zufälliger Verwechslung und affektiver Überreaktion. Der Untreueverdacht führt nicht in den konventionellen, dramaturgischen Ereignisrhythmus einer fein abgestuften Intrige mit gut platzierten Schlusspointe, sondern zur Verweigerung von Kommunikation: Christine/Pauline liest die erklärenden Telegramme von Robert/Richard aus Wien nicht mehr, glaubt den Betrug erwiesen und sieht als Ausweg nur die Flucht aus dem gemeinsamen Leben. Erschütterung und Angst sind die Folgen. Die Überwindung der gegenseitigen Isolation erfolgt dann *en passant*, während sich das eigentliche emotionale Drama hauptsächlich in den sinfonischen Zwischenspielen vollzieht. Hugo von Hofmannsthal, dem Strauss die Pläne zu solch einer „ganz moderne[n], absolut realistische[n] Charakter- und Nervenkomödie“ 1916 mit Eifer unterbreitete, lehnte seine Mitarbeit ab. Die märchenhaft-symbolbeladene FRAU OHNE SCHATTEN, an der das kongeniale Künstler-Gespann noch feilte, war, so Jürgen Schläder, weiterhin der „retrospektiven Dramästhetik“ des Dichters verpflichtet. In einem prosaischen Alltags-Intermezzo erkannte dieser keine Handlung mit dramatischen Effekten, sondern lediglich ein



„Charaktergemälde“, das, so Hofmannsthal in einem späteren Brief von 1928, uns „nicht ins Geschehen“ hineinreißen könnte.

Für Strauss bildete das offensichtlich kein starkes Argument, denn er selbst war das „Geschehen“: die Episode ist seine Lebensrealität und die modellierten Figuren ein Charakterspiegel seiner Beziehung zu Pauline. Strauss' „vielleicht allzu kühne[r] Griff ,ins volle Menschenleben“¹, wie er – Goethes Lustige Person aus dem „Faust“ im Vorwort zu INTERMEZZO zitierend – konzediert, ist seine persönliche Erinnerung an den Mai 1902. Damals war er Hofkapellmeister der Berliner Hofoper Unter den Linden und befand sich auf Konzertreise in England. Pauline, mit dem fünfjährigen Sohn in der Berliner Wohnung zurückbleibend, las einen fälschlicherweise an ihren Mann adressierten Brief, abgeschickt von einer „Mieze Mücke“. Diese würde am nächsten Tag wie gewohnt in der Union-Bar auf ihn warten. Pauline sah rot und den Ehebruch bewiesen, verweigerte für drei Tage die Kommunikation und bereitete rigoros wie blindwütig die Scheidung vor, u.a. indem sie eine nicht unerhebliche Geldsumme von der Bank abhob – ein Fluchtmpuls. Doch lediglich eine Namensverwechslung lag vor: Kapellmeister Josef Stransky sollte der Adressat sein, „Mieze Mücke“ hatte falsch memoriert. In INTERMEZZO wird aus ihr „Mieze Maier“, die eigentlich an den Kapellmeister Stroh schreiben wollte. Wenn die Bühnen-Christine von ihren „Leiden“ und „Seelenqualen“ spricht und Robert ihr schließlich gesteht, es sei „die schlimmste Zeit meines ganzen Lebens“ gewesen, dann drängt sich im Wissen um die jahrzehntelange Lebenspartnerschaft von Pauline und Richard die Überzeugung auf, dass sich unter dieser sprachlichen Oberfläche eine Gefühlstiefe verbirgt und eine Wahrhaftigkeit des Ausdrucks zum Vorschein kommt, welche die Schwere beglaubigt, die hinter den meisten Komödien liegt. In INTERMEZZO gelangen die Ehepaare kurzzeitig an ihre existenziellen Grenzen, sie fallen vollständig aus der Bahn: die Sturmszene im Wiener Prater ist dafür gleichsam romantisch-beredtes Natursymbol. So wollte es Strauss: aus „hamlos[en] und unbedeutend[en]“ Anlässen einer „von vornherein bagatellisiert[en]“ Handlung sollen „die schwersten Seelenkonflikte, die in einem Menschenherzen sich bewegen können“, hervorgerufen werden.

Derartig heftige Reaktionen Paulines besitzen auch ihre Vorgeschichten. Liest man die Briefe der Eheleute und jungen Eltern aus den Jahren davor, wird verständlich, dass ein deftiger, offener und nicht selten verletzender Tonfall zwischen ihnen keine Seltenheit war. Dass sich die damals noch aktive und international erfolgreiche Sängerin nach außen hin gegenüber dem Erfolg ihres Mannes zurückgesetzt sah, ihn auch gar nicht mehr richtig liebe und an Trennung denke, war eine Konstante, die sich in die Dialoge von INTERMEZZO gleichsam von selbst hineinschrieb: „Du hast mich nie gewürdigt, nie verstanden, immer vernachlässigt“, klagt Christine noch im finalen Dialog. Eine zweite Konstante aber bildete dazu ein Gegengewicht, nämlich die der wortlosen Zuneigung, der alltäglichen Fürsorge und des inneren starken Bandes, das die beiden zusammenhielt und das mit den Trennungsambitionen während der „Mieze Mücke“-Affäre, die ja gar keine war, seinen Lackmustest bestand. Mit impulsivem Kräftemessen und heftigen Ausbrüchen begann der biographischen Überlieferung nach schon diese Beziehung, als Pauline, 1894 im GUNTRAM die Freihild singend, während der Probenarbeit den Klavierauszug nach Richard schleuderte. Zur großen Überraschung der Musiker der Weimarer Hofkapelle entließ der Komponist die schier unkontrollierbare Sängerin nicht. Stattdessen verkündete er – nach einer ‚Aussprache‘ unter vier Augen – seine Verlobung mit dem „Fräulein de Ahna“. Eine öffentliche Dimension, welche auf die Eigenarten der Beziehung schließen ließ, besaß diese Ehe schon seit ihrem Beginn. Hat der Beziehungsspiegel von 1924 also überhaupt viel Neues preisgegeben und Privatrechte verletzt?

Ehe-Exhibitionismus, werkübergreifend

Nach außen hervorstechend waren auch die Charaktereigenschaften Paulines. Sie sind nicht nur legendär, sondern auch ein Schlüssel zum Verständnis vieler Werke des Komponisten. Zahlreich sind die Kommentare von Zeitzeugen. Graf Harry Kessler, um nur einen zu nennen, vertraute seinem Tagebuch die „vernichtende Taktlosigkeit“ und „halbhysterischen Unartigkeits-Anfälle“ Paulines an, die sie zu einem veritablen Risikofaktor auf dem gesellschaftlichen Parkett machte. In ihrem Mann fand Pauline ihren größten Fürsprecher. Auch diese Dimension ist in INTERMEZZO gespiegelt, unterhält sich doch die skatspielende Männerrunde (auch das ein Fixpunkt des biographischen Anekdoten-Repertoires über den Komponisten) über die exponierten Eigenschaften der „besseren Hälfte“: ein „Ekel“ sei sie, die einen „ins Irrenhause“ brächte, ätzt der Commerzienrat. Ohne Entrüstung verteidigt der Bühnen-Richard gelassen diese nicht minder tatkosten Äußerungen: was er sei, verdanke er ihr, der „zarten schamhaften Natur [...] mit rauher Schale“. Erst als er ihr Scheidungs-Telegramm erhält, verliert er den inneren Halt und nach außen hin die Fassung.

Die Spuren Paulines in der Musik von Richard sind unübersehbar: explizit in den ihr gewidmeten Liedern, darunter das Hochzeitsgeschenk der „Vier Lieder“ op. 27 von 1894, oder hintergründig durchscheinend im leitmotivischen Gebilde der Gefährtin in der Tondichtung „Ein Heldenleben“ 1898 oder in der komplexen Charakterstudie der Färberin in der FRAU OHNE SCHATTEN. Mit der „Sinfonia domestica“, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur realen „Mieze Mücke“-Episode konzipiert und dann 1904 in New York uraufgeführt wurde, legte Strauss eine große Tondichtung vor, die einen Tag seines Familienlebens mit Frau und Kind musikalisch porträtierte. Er fände sich „ebenso interessant wie Napoleon und Alexander“, entgegnete der Komponist Romain Rolland, der die Alltäglichkeit und Selbstbezogenheit des Sujets kritisierte – ein kontinuierlicher Trivialitätsvorwurf, den Udo Bembaeben für INTERMEZZO im Jahr 2000 aktivierte, als er Strauss vorhielt, in den Krisenzeiten nach dem Ersten Weltkrieg nichts weiter als die „Banalprobleme einer Künstlerehe auf die Opernbühne“ zu bringen. In beiden thematisch eng verwandten Werken überdeckte stets das situative Ehe-Selfie – also die imaginierte wie theaterreale Bildlichkeit einer großbürgerlich-ländlichen Familienszenerie der Vorkriegsgesellschaft – die ästhetischen Innovationen von Werkkonzeption und Orchestersatz. Aber auch die Radikalität der programmativen Sinnschicht in der „Sinfonia domestica“, nimmt man sie denn ernst, wurde kaum beim Namen genannt. Sie steigert sich im Adagio-Teil, eine eheliche Liebesnacht darstellend, nachdem Sohn „Bubi“ ins Bett gebracht wurde, zu dem Nachvollzug eines partnerschaftlich erlebten Orgasmus durch motivische, gestische und harmonische Mittel – eine pornographische Dimension im Medium der Instrumentalmusik, die in diesem Kontext nichts weniger als einen Exhibitionismus auch des erotisch-sexuellen Ehelebens von Strauss darstellt.

In INTERMEZZO ist diese sinnliche Ebene größtenteils ausgeklammert. Das zwanzig Jahre nach der „Sinfonia domestica“ uraufgeführte „realistische [...] Spielöperchen“, wie Strauss es während der Kompositionphase einmal nannte, spiegelt eine Alltagswirklichkeit, der die körperliche Leidenschaft der jungen Jahre abhandengekommen scheint. Die Erotik in INTERMEZZO ist – und das ist kein geringer Befund in der werkübergreifenden Perspektive – ins Bedrohlich-Außenhelliche verlegt. Dies wird überdeutlich durch die „Sympathie“, die Christine dem Baron Lummer entgegenbringt, nachdem sie mit ihm zufällig auf der Rodelbahn „zusammengestoßen“ war. „Endlich einmal ein junger frischer Mensch“, singt sie



walzerbeschwingt (auf einer motivischen Reminiszenz an den gemeinsamen Tanz beim Grundlseewirt), nachdem sie dem fernen Ehemann brieflich von der Bekanntschaft berichtet hat. Lummer registriert diese Gefühlsschwingungen und versucht, daraus Kapital zu schlagen; dass sich Christine damit potentiell befähigt zeigt, auch einmal von den eingefahrenen erotischen Ehegleise abzubiegen, wird am Ende für Robert/Richard zu einem nicht unwillkommenen Argument, seinerseits ihrem heftigen wie grundlosen Untreue-Vorwurf zu parieren. Und während der Skatszene lässt es sich der reale Komponist Richard nicht nehmen, eine ‚Anspielung‘ auf die ‚Anspielung‘ in die Musik hineinzuschreiben: Wenn Storch von der ‚netten Gesellschaft‘ seiner Frau berichtet, erklingt ein repetiertes Hornsignal, die ‚Jagd‘ und den ‚Gehörnten‘ gleichermaßen kommentierend.

Mit Blick auf derart feine Differenzierungsgrade des ehelichen Beziehungs- spiegels wird ein Stück weit verständlich, warum Strauss dank seiner Ehe mit Pauline eine schier unerschöpfliche Inspirationsquelle für seine musikalische und theatrale Kunst besaß. Auch dachte er im Zuge der Erneuerung von Konversations- opern, die er mit INTERMEZZO angestoßen hatte, an einen ganzen Komödien- Zyklus über „die Frau von verschiedenen Seiten gesehen“. Doch wer hätte diesen Weg als Librettist mit ihm gehen sollen? Hofmannsthal stand dafür nicht zur Verfügung, und seine Vermittlung an Hermann Bahr, der auch im modernen Lustspiel- Genre erfolgreich war, blieb letztlich erfolglos. Zwar erarbeitete der österreichische Dramatiker 1917 nach den Vorgaben von Strauss ein Szenarium, doch war er weit- sichtig genug zu erkennen, dass jede fremde Feder das geplante Ehe-Selfie in seiner Authentizität und ungefilterten Selbststilisierung verfälscht hätte. Ermutigt durch Bahr, machte sich Strauss schließlich selbst ans Werk. Die Skizze wurde im Februar 1919 – also noch vor der Uraufführung von FRAU OHNE SCHATTEN im Oktober desselben Jahres – fertiggestellt, doch zog sich die Ausarbeitung der Orchesterpartitur bis zum August 1923 hin. Nicht am häuslichen Esstisch in Garmisch, sondern während seiner zweiten Südamerika-Tournee mit den Wiener Philharmonikern in Buenos Aires setzte Strauss die letzte Note von INTERMEZZO aufs Papier.

Vorwort und „Dialogfarbenskala“ für stilistische Innovation

Strauss sah sich veranlasst, und das ist bemerkenswert wie singulär in seinem Schaffen, der Partitur ein Vorwort beizufügen, das sich mehr an die Ausführenden als an das Publikum richtet. Es berührt das grundsätzliche Problem Nach-Wagner'schen Opernkomponierens, nämlich die ständig gefährdete Balance zwischen Orchester und Singstimmen. Orchestergröße und Orchesterpolyphonie tendieren – und hier hatte Strauss nicht erst mit der „überinstrumentierten“ SALOME mehr mit sich selbst als mit dem Vorbild Wagner zu kämpfen – zu einer instrumentalen Klangbarriere, welche die Gesangsstimmen kaum mehr textver- ständlich überwinden können. Der räsonierende Komponist verweist besonders auf seine ARIADNE AUF NAXOS, deren ‚reduzierter‘ Orchesterapparat bereits 1912 einen innovativen Weg vorzeichnete, Textverständlichkeit und vokale Nuancierung der Gesangssolisten mit der gewohnten luxurierenden Klangästhetik des Orchesters zu verbinden. Indes: die „Kammerorchester“ von ARIADNE wie auch von INTERMEZZO orientieren sich zwar wieder an einer zweifachen Bläserbesetzung, sind aber immer noch größer aufgestellt als jede Standardoper aus der Zeit der Wiener Klassik. Daher geht sein Apell an die Dirigenten, keine das Blech anfeuernden „Pultvirtuosen“ zu sein, an die Instrumentalisten, die in der Partitur

feinabgestufte Orchesterdynamik auch gegen den eigenen Höreindruck streng zu beherzigen, und an die Sängerinnen und Sänger, mit der „Stoßwaffe“ eines „regelrecht gebildete[n] Konsonanten“ sich gegen die „Tonfluten“ zu rüsten. Kurz gesagt: „mit halber Stimme singen und deutlich aussprechen“, anstatt mit forciertter Stentorstimme triumphierend aus dem ästhetischen Gesamtrahmen fallen zu wollen. In INTERMEZZO, so der schalkhafte Strauss, gäbe es ohnehin keine „Arienappläuse“ zu holen, und „die arme Claque“ bliebe bei Aufführungen dieses Werkes verdienstlos und hungrig.

Weiterentwickelt hat Strauss – auch das betont er im Vorwort – den kompositorischen Umgang mit der dialogischen Spielhandlung, begründet aus thematischer Notwendigkeit. Der „ganz aus dem realen Leben geschöpfte, von nüchternster Alltagsprosa“ durchwebte Stoff, der nur an wenigen Stellen „gefühlvollen Gesang“ erlaube, musste zwangsläufig die Palette an deklamatorischen Formen auffächern, damit der Dialog durchgängig verständlich bliebe, dem Strauss gegenüber seinen anderen Werken die „größte“ Bedeutung beimisst. Es wäre verfehlt, dies als Herabsetzung seiner bisherigen Librettisten – allen voran von Hofmannsthal – zu lesen. Genau weil es im dargestellten Alltagsgeschehen kaum „sogenannte Cantilenen“ zu entwickeln gäbe, müsse der künstlerisch gestaltete Dialog die höchste Priorität an Aufmerksamkeit erhalten. Gleichsam kompensatorisch dazu verlegte Strauss – auch das benennt er selbst – „die Darstellung der seelischen Erlebnisse“ in die sinfonischen Zwischenspiele. Die stilistische Innovation ist demnach das, was er als „Dialogfarbskalen“ bezeichnet – eine Ausdifferenzierung aller Möglichkeiten der Verbindung von Singen und Sprechen, die vom gesprochenen Dialog, über das Melodram, das Secco- und Accompagnato-Rezitativ bis hin zur ariosen Deklamation führt. Es sei ein „dem Alltagsleben abgelauschter und nachgebildeter Gesprächston“ – vielleicht noch genauer: die persönliche Prosodie der bürgerlichen Privatheit von Pauline und Richard. Inwieweit die Partitur diesen Anspruch einlöst, zeigt beispielhaft gleich der Beginn. Christines Rufe nach der Kammerjungfer: „Anna! Anna!“ – eine kurze Floskel fallender Septimen, instrumental unbegleitet – werden reflexhaft vom Orchester wiederholt und klanglich intensiviert. Geteilte Streicher mit spitzer Oboenterz im Fortissimo (ein weiterhin zunächst aufgesparter dynamischer Akzent) bilden eine von vielen mosaikhaften Farben der Dialogskala, die hier der Charakterisierung Christines dienen. Als subtiles Echo erscheint sie modifiziert in der Skatszene, wenn Robert fassungslos die Scheidungsnachricht liest und der Commerzienrat boshaft fragt, ob der „Igel“ wieder steche.

Die Verzahnung von Singstimme und motivisch-polyphonem OrchestergeWEBE, das sich tatsächlich in Dynamik und Stimmverflechtung gegenüber dem vokalen Dialog ständig zurücknimmt, ist die technisch-progressive Faktur von INTERMEZZO. Und in ihr ist auch das eingelassen, was die Strauss'sche Charakterisierungskunst durch Musik ohnehin immer konnte und auch weiterhin kann – zugeschnitten aber auf den neuen Realismus, der indes „im Ton des *fin de siècle*“ und nicht als Neue Sachlichkeit erscheint, wie Ulrich Konrad bemerkt. Erwähnt seien beispielhaft die Glissandi der Rodelbahn, die persiflierende Quartett-Harmonik, in welcher Baron Lummer in der sechsten Szene des ersten Aufzugs seinen Schlager trällert („Theresulein, Theresulein“) oder die Akkord-Motorik aus Streichern und Klavier, mit der das Kartenmischen am Beginn der Skatszene auch zum musikalischen Ereignis wird. In diesem Kabinettstück mischt Strauss nicht weniger virtuos die Karten musikalischer Zitate: der Beginn von Mozarts FIGARO-Ouvertüre ist bei Eintritt von Robert Storch als Verweis auf seine gerade beendete Orchesterprobe zu hören, ebenso wie ein überdeutlich platziertes Tristan-Akkord als Illustration der durch die damenlose (!) Skatpartie ermöglichte „Erholung nach Musik“. Die Anspielung an die Wagner'sche „Metaphysik der Kunst wie der Liebe“ sei

dadurch „gesellschaftlich relativiert“ im sozialen Wandel der Nachkriegsjahre, so etwa Hermann Danuser. Diese Beispiele mögen genügen, um die Interpretations-tiefe und den Detailreichtum der musikdramatischen Beredsamkeit anzudeuten, die der Komponist noch „unter“ die Oberfläche der vokalen „Dialogfarbenskala“ legte.

Ein Intermezzo auf dem Weg zur Zeitoper?

Ob Strauss nicht mit „seiner Opera domestica INTERMEZZO“ die Zeitoper der zwanziger Jahre eingeläutet habe, konnte Ulrich Schreiber noch im Jahr 2000 fragen. Diese Vorsicht erstaunt mit Blick auf den experimentellen Selbstdarstellungs-Charakter dieser Oper samt ihren ästhetischen Innovationen, zu der nicht zuletzt auch eine visuelle Schnitttechnik gehört, mit welcher der „Dramaturg Strauss“ die insgesamt 13 Szenen quasi als Abfolge schnell und mitunter unerwartet wechselnder Kinobilder konzipierte. Mit dem Gedanken, dass Strauss – unzweifelhaft ein Protagonist der musikalischen Moderne vor dem Ersten Weltkrieg, aber für die Zeitgenossen auch schon, um mit Stefan Zweig zu sprechen, ein Mann aus der Welt von Gestern – noch zu den opernhistorischen Impulsgebern der 1920er Jahre zu zählen sei, tut sich mancher noch schwer. Ganz gewiss führt über INTERMEZZO der Weg im Allgemeinen zur sogenannten Zeitoper und im Besonderen zu NEUES VOM TAGE von Paul Hindemith und zu VON HEUTE AUF MORGEN von Arnold Schönberg. Doch marginalisiert diese historiografische Linienführung ein Stück weit den Charakter *sui generis* des Ehe-Selfies von 1924. INTERMEZZO ist viel mehr als bloß ein Zwischenstopp. Das „zwiespältige künstlerische Denkmal“, das – um noch einmal Danuser zu zitieren – Strauss seiner Frau setzte, mag besonders mit der heutigen Sensibilität für Persönlichkeitsrechte befremden. Doch die ehebespiegelnde „Selbstpreisgabe“ wie die „Abkehr von den altbewährten Liebes- und Mordaffären“ (so das Vorwort), die diesem Werk eingeschrieben sind, machen es zu einem Solitär, dessen tatsächliche Nachfolger radikal-autobiografischen Musiktheaters, welche über dasselbe Gestaltungsvermögen an darstellerischer Vielschichtigkeit und Komplexität verfügen, bis heute schwer auszumachen sind.

Wenige Monate vor seinem Tod im September 1949 trieb Strauss noch die Frage um, warum „das Neue“ an seinen Werken nicht erkannt würde. Gerade das „Bekenntnis in INTERMEZZO“ sei beispielhaft, wie in seinem dramatischen Werk „der Mensch sichtbar in das Werk spielt“ im Unterschied zu anderen Opern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die kompromisslose Darstellung der eigenen Individualität – gespiegelt in seiner Beziehung zu Pauline – erfordert tatsächlich eine Korrektur der Verortung von INTERMEZZO nicht nur im Gesamtwerk von Strauss. Schönberg erkannte das: „Ich bin nicht ein Freund von Richard Strauss, aber, obwohl ich nicht alle seine Werke bewundere, glaube ich, daß er eine der charakteristischen und hervorragenden Figuren in der Musikgeschichte bleiben wird. Werke wie SALOME, ELEKTRA, INTERMEZZO und andere werden nicht vergehen.“ Hundert Jahre nach der Dresdner Uraufführung und im Wissen um heutige Dimensionen digitaler, den Alltag zum Ereignis machender Selbstdarstellungen können der Aktualitätsbezug und – vieldeutig wie die Kunst von Strauss ohnehin – auch die Zeitentbundenheit von INTERMEZZO neu bestimmt werden.

Im Übrigen bin ich der Meinung, daß die „Ehe“ als solche nicht so viel Betonung verdient als ihr durch die konventionelle Entwicklung ihres Wesens zugewachsen ist. Es fällt niemandem ein, von einem einzelnen zu verlangen, daß er „glücklich“ sein, – heiratet aber einer, so ist man sehr erstaunt, wenn er es nicht ist! (Und dabei ist es wirklich gar nicht wichtig, glücklich zu sein, weder als einzelner noch als Verheirateter.) Die Ehe ist in manchen Punkten eine Vereinfachung der Lebensumstände, und der Zusammenschluß summiert natürlich die Kräfte und Willen zweier junger Menschen, so daß sie geeint weiter in die Zukunft zu reichen scheinen als vorher. – Allein, das sind Sensationen, von denen sich nicht leben läßt. Vor allem ist die Ehe eine neue Aufgabe und ein neuer Ernst, – eine neue Anforderung und Frage an die Kraft und Güte eines jeden Beteiligten und eine neue große Gefahr für beide. Es handelt sich in der Ehe für mein Gefühl nicht darum, durch Niederreißung und Umstürzung aller Grenzen eine rasche Gemeinsamkeit zu schaffen, vielmehr ist die gute Ehe die, in welcher jeder den anderen zum Wächter seiner Einsamkeit bestellt und ihm dieses größte Vertrauen beweist, das er zu verleihen hat. Ein Miteinander zweier Menschen ist eine Unmöglichkeit und, wo es doch vorhanden scheint, eine Beschränkung, eine gegenseitige Übereinkunft, welchen einen Teil oder beide Teile ihrer vollsten Freiheit und Entwicklung beraubt. Aber, das Bewußtsein vorausgesetzt, daß auch zwischen den nächsten Menschen unendliche Fernen bestehen bleiben, kann ihnen ein wundervolles Nebeneinanderwohnen erwachsen, wenn es ihnen gelingt, die Weite zwischen sich zu lieben, die ihnen die Möglichkeit gibt, einander immer in ganzer Gestalt und vor einem großen Himmel zu sehen!



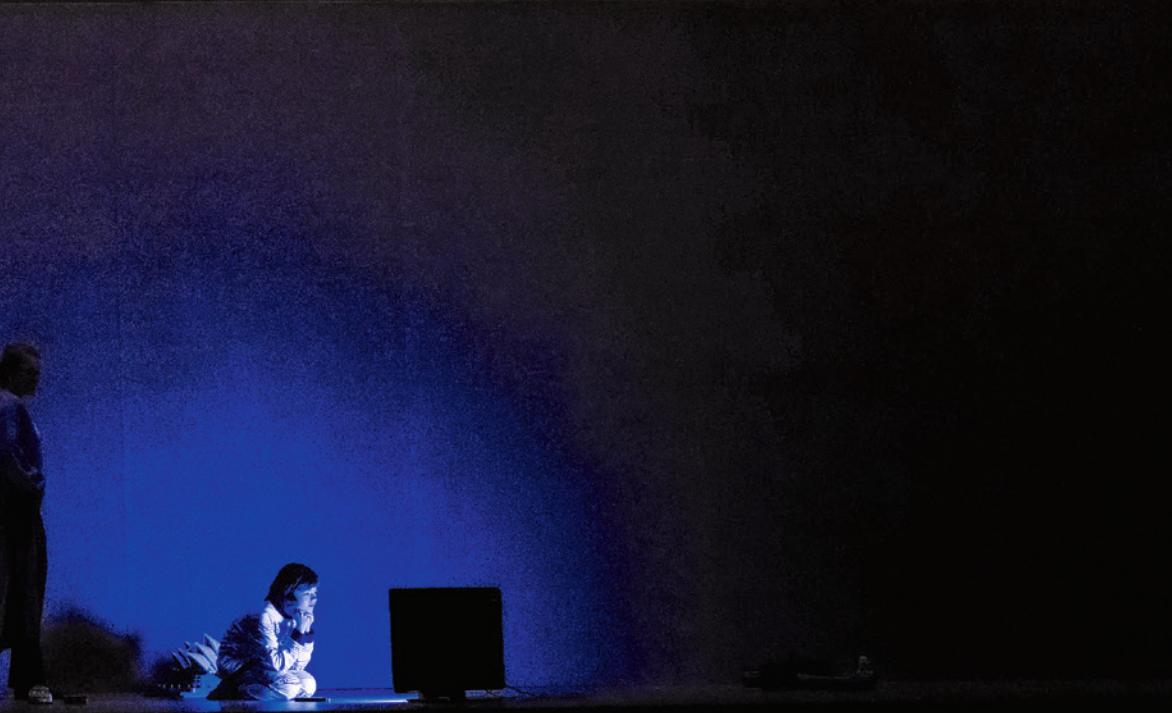






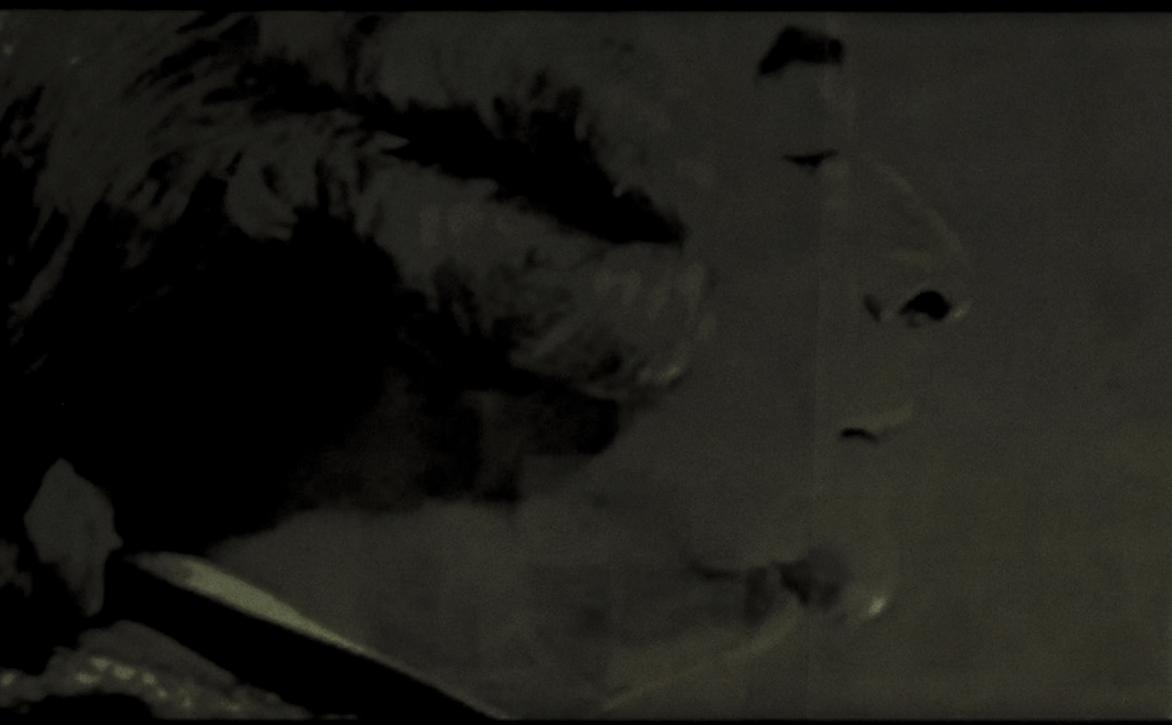
















Die Ehe also — ein Problem.
Problematisch geworden
in der Zeit, wie alles.

Ein Spiel mit dem eigenen Image

Tobias Kratzer im Gespräch
mit Jörg Königsdorf

INTERMEZZO ist der Mittelteil deiner Strauss-Trilogie an der Deutschen Oper Berlin. Im ersten Teil, ARABELLA, hattest du eine für viele überraschende Modernität in Sachen Emanzipation und Gender freigelegt. Taugt auch INTERMEZZO als Beleg für einen modernen Strauss?

Tobias Kratzer Anders als bei ARABELLA kann man hier keinen verborgenen Kern einer Genderdebatte ausmachen, die Modernität von INTERMEZZO liegt eher in der Aufwertung des Alltags, der bis zur „Neuen Sachlichkeit“ nicht als wertig genug für eine Darstellung auf der Bühne angesehen wurde: Dass beispielsweise in einer Oper ein Telefon klingelt, war bis dahin undenkbar. Je mehr unser Strauss-Zyklus voranschreitet, desto bewusster wird mir aber auch, dass es mir gar nicht darum geht, eine spezielle Modernität bei Strauss hervorzuheben, sondern zu zeigen, dass seine Opern, die in ihrer Klanglichkeit ja zunächst eine unnahbare Monumentalität ausstrahlen mögen, anschlussfähig an unser heutiges Leben sind. Da ist INTERMEZZO ein gutes Beispiel, weil es schon vom Stoff her einen zugänglicheren, dadurch auch anfechtbareren Strauss zeigt. Wenn man mit dem durch INTERMEZZO geschärften Blick dann auf andere Opern wie DIE FRAU OHNE SCHATTEN schaut, erschließen sich diese Werke anders. Hier ist Strauss mehr bei sich als beispielsweise in den mythologischen Spätwerken, bei denen er von den Librettisten zu abwegigeren Erzählungen verführt wurde, als es ihm in seiner Bodenständigkeit eigentlich nahe gelegen hätte.

Die Frage nach der Modernität stellt sich natürlich auch deshalb, weil Strauss selbst im Vorwort zur Partitur behauptet, dem Musiktheater mit INTERMEZZO einen ganz neuen Weg gewiesen zu haben.

Tobias Kratzer Damit meint er einerseits etwas, das man musikalische Prosa nennen könnte: eine unglaublich kleinteilige Gesangsdiktion, die ähnlich wie bei Janáček mehr der Alltagssprache abgelauscht als von großen Melodiebögen her gedacht ist, bis hin zu melodramatischen Passagen, in denen zur Musik gesprochen wird. Das ließe sich als Strauss'sche Variante der „Neuen Sachlichkeit“ bezeichnen. Der andere Aspekt, den Strauss im Sinn gehabt haben mag, ist die schon erwähnte Verklanglichung des Alltags. Für mich heute ist aber ein dritter Aspekt noch interessanter: Indem Strauss eine Figur

auf die Bühne bringt, die fast er selbst ist, realisiert er einen selbstironisch autofikionalen Zugang zu seinem Werk. Er spielt quasi mit seinem eigenen Image. Und das ist ein radikaler Bruch mit den Kunstvorstellungen des 19. Jahrhunderts, wo die Werke der „Großkünstler“ zwar auch oft einen biografischen Hintergrund besitzen, Künstler wie Richard Wagner sich aber nie direkt selbst als Figur auf die Bühne gebracht hätten. Dass Strauss nun kaum verhüllte Alter Egos seiner selbst und seiner Frau auf die Bühne bringt, zeugt von einer Selbstreflexion, die an postmoderne Strategien denken lässt. Der große Reiz des Stücks besteht für mich in diesem Spiel mit der eigenen Komponistenrolle, aber auch im Changieren zwischen Realität und Fiktionalität.

Das verstand 1924 bei der Uraufführung allerdings kaum jemand. Gerade die Selbstdarstellung wurde Strauss zum Vorwurf gemacht.

Tobias Kratzer Weil die Episode seines Lebens, die Strauss in INTERMEZZO verarbeitet, eben nichts mit großen Leidenschaften, heroischen Taten oder gar politischen Verstrickungen zu tun hat, sondern nur ein ganz banales Missverständnis behandelt: den sich alsbald als falsch herausstellenden Verdacht, dass der Mann eine Affäre hat. Das ist erstmal nicht das, was man als Stoff für große Meisterwerke ansieht, sondern gehört eher zu den kleinen peinlichen Nebenerscheinungen einer irdischen Existenz. Der Künstler ist hier eben kein Titan, sondern ein ganz normaler Mensch, der auf Geschäftsreisen geht, Skat spielt und Hagebuttengelee liebt. Es fehlt da eigentlich nur noch, dass es eine Szene auf der Toilette gibt.

Strauss nennt seine achte Oper „Bürgerliche Komödie“. Steht das Bürgerliche hier eher für eine neue Urbanität oder für veraltete Moralvorstellungen und die nostalgische Sehnsucht nach der „Guten alten Zeit“ vor dem Ersten Weltkrieg?

Tobias Kratzer Auf jeden Fall kann man das Stück absolut gegenwärtig sehen, was wir auch tun. Wir bekommen hier das Beziehungsmodell einer bürgerlichen Ehe präsentiert, das noch ziemlich verbreitet ist. Das Bürgerliche beinhaltet da auch eine gewisse Toleranz gegenüber Seitensprüngen, zumindest, solange sie nicht publik werden. Dieses sozusagen französische Ehemodell haben wir übrigens noch etwas verstärkt, indem Christine, die im Original nur einen heftigen Flirt hat, hier tatsächlich eine Affäre hat. Vieles, was sie ihrem Mann vorwirft, ist ja ohnehin extrapoliert. Wir finden in INTERMEZZO zwar nicht ein „Beziehungskonzept 2024“ wie in ARABELLA, aber es gibt keinen Grund, aus dem das Stück in der Kaiserzeit spielen müsste.

Bei der Uraufführung wurde INTERMEZZO sogar ganz konkret im nachgebauten Wohnzimmer der Familie Strauss inszeniert. Inwiefern ist dieser konkrete Bezug auf die Biografie des Komponisten für dich wichtig?

Tobias Kratzer Mich interessiert das systemisch, aber nicht in Bezug auf Strauss. Deshalb lassen wir aus der Inszenierung zwar ihn selbst heraus, aber nicht die archetypischen Figuren, die er geschaffen hat: Marschallin, Elektra, Salome – das sind ja alles Figuren, die einen archetypischen Kern haben, in dem Menschen sich wiedererkennen. Für die Situation des Kapellmeisters Storch war für uns nicht der reale Richard Strauss wichtig, sondern vielmehr die Aufführungssituation hier an der Deutschen Oper Berlin, die

explizit thematisiert wird. Ich glaube auch nicht, dass man den echten Richard Strauss durch diese Oper besser kennenlernen, weil er uns hier nicht sein reales Ich, sondern auch wiederum nur ein Bild von sich selbst zeigt – im Grunde gilt das ja für alle Autobiografien. Man lernt den realen Goethe nicht durch „Dichtung und Wahrheit“ kennen, er wird dadurch eher zu einer fiktionalen Figur.

Strauss selbst ist ja in INTERMEZZO sozusagen in zweifacher Form präsent: Einerseits steht er auf der Bühne, andererseits zeigt er uns sein Ego in den Sinfonischen Zwischenspielen, die einen erheblichen Teil der Musik ausmachen und sogar eigens im formbestimmenden Untertitel der Oper genannt werden. Wie verhalten sich diese beiden Manifestationen des Komponisten zueinander?

Tobias Kratzer Ich versuche, diese Intermezzi in ihrem musikalischen Eigenwert deutlich zu machen und sie nicht als illustrierende Theatermusik zu bebildern. Deshalb zeigen wir hier das Orchester selbst im Live-Video. Im zweiten Aufzug bekommt dann das, was wir vorher gefilmt haben, auf spielerische Weise einen thematischen Bezug. Da erkunden wir, was für eine inhärente Theatralität in dieser – fast – absoluten Musik liegt. Denn anders als die meisten Opernkomponisten, die immer einen dramatischen Zusammenhang im Sinn haben, wenn sie Intermezzi in ihre Opern einschließen, denkt Strauss hier wirklich sinfonisch.

Gegenüber dem Ehepaar Storch wirken alle anderen Figuren fast nur wie Stichwortgeber und erinnern an das Figurengewimmel in ARIADNE oder auch an Figuren der Commedia dell'Arte im Alltagsgewand.

Tobias Kratzer Diesen Eindruck haben wir dadurch verstärkt, dass wir mit Ausnahme der Orchesterszenen auf Statisterie verzichtet haben und stattdessen nur Mitglieder des Ensembles einsetzen, die so in kleinen Partien, aber auch stummen Rollen, beispielsweise als Passanten oder Fluggäste auftreten. Das ist im Grunde eine Konsequenz aus ihrer gesellschaftlichen Rollenhaftigkeit: Diese Figuren treten ja nur in ihrer jeweiligen sozialen Funktion für die Hauptfiguren auf. Ob sie ein eigenes privates Innenleben haben, interessiert Strauss genauso wenig wie es die meisten Menschen bei 95 Prozent der Menschen interessiert, denen sie in ihrem Alltag begegnen. Das meine ich gar nicht wertend, das ist notgedrungen so. Die soziale Funktion steht da über dem Individuum.

Selbst der junge Baron, mit dem Christine eine Affäre anfängt, scheint wie aus einem alten Lustspiel ausgeborgt.

Tobias Kratzer Jedenfalls macht es Spaß, sich mit dieser Figur zu beschäftigen, auch wenn sie etwas oberflächlich sein mag. Ebenso wie innerhalb des metafiktionalen Spiels, das den Abend durchzieht, auch der echte Dirigent des Abends eine Art Cameo-Auftritt in einer Nebenrolle hat, habe ich in Ironisierung meiner selbst dem Baron einige Züge meiner eigenen Person beigegeben. Aber das sind keine semantisch eindeutigen Bezüge, sondern ihrerseits wieder falsche Spuren, die zum metafiktionalen Spiel dieses Werkes beitragen.

Das Vorbild der Christine, Pauline Strauss, galt als ziemlich verschroben und wird von ihrem Mann auch so dargestellt. Wie muss eine heutige Inszenierung dagegenarbeiten?

Tobias Kratzer Das hängt sehr stark von der Persönlichkeit der Sängerin ab. Obwohl diese Christine im Zentrum steht, ist unser Blick auf sie natürlich durch den Blick des Mannes bestimmt. Da muss jede Sängerin in Zusammenarbeit mit der Regie ihren Weg finden, sich zu behaupten. Ich habe versucht, am Ende sehr klar zu zeigen, dass die Figur selbst in dem Moment, in dem sie selbst sich als absolut authentisch erlebt, doch gewissen vorgeprägten Rollenmustern folgt. Dieses Gefangensein in Rollen, die durch unsere soziale Situation vorgeprägt sind, ist letztlich auch der tragische Anteil in dieser Komödie.

Darüber hinaus gibt es auch noch ein gemeinsames Kind der Storhs. Ist dieser Franzl ein Opfer?

Tobias Kratzer Ich finde die Rolle dieses Kindes großartig gezeichnet, in ihrer ganzen Ambivalenz. Die Kindheit ist hier kein Refugium der Unschuld und das Kind kein tragisches Opfer wie im WOZZECK, sondern fast ein Abbild seines Vaters, den es ja auch vehement verteidigt. Wie im realen Leben stellen sich hier automatisch Fragen wie: Wen liebt das Kind mehr? Was haben die Eltern falsch oder richtig gemacht? Damit ist Franzl eine der realistischsten und präzisesten Darstellungen eines Kindes auf einer Opernbühne überhaupt.

Am Ende steht der Satz „Das nennt man doch wahrhaftig eine glückliche Ehe“. Kannst du dem beipflichten?

Tobias Kratzer Ich glaube, das ist das ironischste und mehrdeutigste Opernende, das Strauss je komponiert hat. Ironisch nicht im Sinne einer Behauptung des Gegenteils, sondern als offene Frage an uns: Was verstehen wir eigentlich unter Glück?

Gedanken zur Musik von INTERMEZZO

Sir Donald Runnicles /
Dominic Limburg

INTERMEZZO wurde im Rahmen der Feierlichkeiten zum 60. Geburtstag von Richard Strauss uraufgeführt und man versteht diese Oper vielleicht am besten, wenn man sie als Geschenk des Komponisten an sich selbst begreift. Das merkt man deutlich an der Musik: Ohne den weltanschaulichen Anspruch, der die in Zusammenarbeit mit Hofmannsthal entstandenen Opern ins Monumentale wachsen lässt, komponiert Strauss hier auf eine ganz unverkrampft spielerische Art so, wie es ihm Spaß macht. Dabei huldigt er zunächst einmal seinem Ideal Mozart. In ihrem fortlaufenden Wechsel des musikalischen Aggregatzustandes erinnert die INTERMEZZO-Musik an die Oper des 18. Jahrhunderts: Rezitativ, Accompagnato, Arie sind im Hintergrund erkennbar, hier jedoch ineinander verschmolzen. Strauss entwickelt dabei den Stil weiter, den wir vorher schon im ersten Teil von ARIADNE AUF NAXOS finden: den schnellen, dauernd in Tempo und Affekt wechselnden Konversationston, bei dem die Sprache die musikalische Gestaltung bestimmt. Dabei war die Verständlichkeit des gesungenen Wortes für Strauss essenziell. Mehr noch als in anderen Strauss-Opern hat sich in INTERMEZZO alles der Text-verständlichkeit unterzuordnen und wie schon bei ARIADNE AUF NAXOS ist die Reduzierung der Orchestergröße auf die Mozart-Besetzung eines großen Opernhauses nicht nur als Hommage an sein Idol zu verstehen, sondern auch als ganz praktische Hilfe bei der Umsetzung dieser Forderung – INTERMEZZO wurde schließlich auch nicht in der Dresdner Semperoper, sondern im Schauspielhaus der Stadt uraufgeführt.

Das Für-Sich-Selbst-Komponieren, das in dieser Oper spürbar ist, äußert sich jedoch nicht nur in der Verbeugung vor der Klassik, sondern auch darin, dass Strauss die Musik mit einer Fülle von Zitaten aus der Musikgeschichte ausstattet, die mal mehr, mal weniger erkennbar sind – als ob er uns hier an einem augenzwinkernden Rückblick auf seine Kapellmeisterlaufbahn teilhaben lassen wollte. Sei es der Kammersänger, bei dem in der Skatszene die Musik des Eremiten aus dem FREISCHÜTZ aufblitzt, sei es, dass auf das Wort „Musik“ der Tristan-Akkord aufleuchtet oder ein Motiv aus Gounods Erfolgsoper FAUST, wenn Christine über den Kapellmeister herzieht, der den Hampelmann für das Publikum macht „und seine brünstigen Gefühle im Viervierteltakt preisgibt“. Teilweise sind diese Zitate sogar in der Partitur gekennzeichnet, teils muss man sie selbst entdecken und waren eindeutig als Insider-Gags gedacht – ebenso wie viele der in INTERMEZZO vorhandenen Selbstzitate, etwa aus dem „Heldenleben“, dem ersten musikalischen Selbstporträt von Strauss.

Natürlich hört man der Musik auch das Behagen an, mit dem Strauss hier seine Meisterschaft im Komponieren ausspielt. Ähnlich wie in ARIADNE scheint er die selbstgewählte Beschränkung der Orchestergröße auch als Anreiz zu empfinden, diesem kleinen Orchester ein Maximum an Vielfalt zu entlocken. Meisterlich ist die Art, wie Strauss hier Motive verwebt, eine komplexe Polyphonie entwickelt und so den Klang in den orchestralen Zwischenspielen zu höchstem Glanz aufbaut – die „Träumerei am Kamin“ gegen Ende des ersten Aktes ist ein schönes Beispiel dafür. Die Bandbreite geht in INTERMEZZO von einer pultweisen Aufsplitzung des Streicherklangs – zu Beginn der Skatpartie im zweiten Akt hören wir sogar ganz kammermusikalisch nur die ersten Pulte – bis zum vollsinfonischen, dramatischen und dann natürlich auch lauten Klangprofil in der Praterszene, wo Strauss mit Lust Sturm und Gewitter illustriert. Auch die raffinierte Rhythmisierung, die wir später in ARABELLA wiederfinden, kündigt sich in INTERMEZZO schon an: Es gibt ganze Passagen, in denen zwei verschiedene Taktarten etwa $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ nebeneinander herlaufen und der Dirigent nur die Taktstriche geben kann, während jeder Musiker selbst wissen muss, zu welcher Gruppe er gehört. Denn bei aller Leichtigkeit und dem Understatement des Titels INTERMEZZO ist das Stück nicht leicht zu spielen – vor allem das dauernde Umschalten zwischen dialogischen Passagen, die präzise, aber trocken begleitet werden müssen, und dichterem, aufblühenden Orchesterklang erfordert ständige Wachsamkeit. Auch da merkt man, dass der erfahrene Dirigent Strauss genau wusste, wieviel er den Musikern zumuten konnte, wieviel er fordern konnte, ohne zu überfordern.

Komplett wird dieses musikalische Selbstporträt allerdings erst durch die lyrischen Klangräume, die meist in Zusammenhang mit der Figur der Christine stehen. Wenn man die Gesangspartien anschaut, ist sie ja die einzige Figur mit echtem Tiefgang, während die Übrigen eher wie Charaktermasken erscheinen und Strauss sich selbst viel mehr durch das Orchester als durch den Gesangspart des Kapellmeisters Storch porträtiert. Man merkt das an verräterischen Stellen wie gleich in der ersten Szene, als Christine sich über die „ewige Güte“ ihres Mannes beschwert und im Orchester zu ihrem Gekeife ein hymnisches Motiv aufblüht, das wie ein Liebesbekennen klingt. Kennzeichnenderweise wird dieses Motiv dann in der Skatszene genau dann wiederholt, als Storch äußert, Christine sei für ihn „die Richtige“. Der Reiz, den INTERMEZZO heute, 100 Jahre nach der Uraufführung für uns hat, liegt nicht nur im kulinarischen Vergnügen an der Raffinesse der Partitur, sondern auch darin, dass Strauss hier ein Stück mitten aus dem Leben schreibt und alle Mittel seiner Kunst einsetzt, um auf spielerische Weise die Tiefenschichten des alltäglichen Lebens zu offenbaren.



Geheimnisse zwischen Ehegatten

Gérard Vincent

War es einst die eheliche Liebesglut, die man geheimhielt, so ist es heute das Ermatten, ja, das Erlöschen der Empfindung in einem Ehealltag, der durch die Verlängerung der Lebenserwartung von früher ungekannter Dauer ist. Wenn es denn Geheimnisse gibt, die die Ehegatten in gemeinsamer Komplizenschaft eifersüchtig hüten, dann sind es diese. Was wissen wir von den Geheimnissen, die der eine vor dem andern verbirgt? Natürlich nichts. Einst fand man sich mit dem Rätsel ab, das die Identität des anderen aufgab, vorausgesetzt, er spielte seine Rolle in Gesellschaft und Familie. Sie ist vielleicht nicht erfunden, die „wahre Geschichte“ von dem alten Herrn, der am Vorabend seiner Goldenen Hochzeit seine Schwieger-tochter fragt: „Was könnte ich deiner Schwiegermutter nur schenken? Ich kenne ihren Geschmack überhaupt nicht!“ Was verbindet (noch) ein Paar, in dem der eine seinen Plänen lebt, der andere seinen Erinnerungen? Was geschieht in dem Ehebett, in dem man nicht mehr miteinander schläft: ein Aufflackern der Leidenschaft, Fantasien, Enthaltsamkeit aus Gewohnheit, freundschaftlicher Austausch, Schweigen? Wie funktioniert im Alter der Mechanismus der Erinnerung an das gemeinsam verbachte Leben? Was dem einen als „schönste Zeit“ im Gedächtnis geblieben ist, das hat der andere vergessen. Selbst die bereits erwähnten, angeblich „objektiven“ Zeichen wie Briefe, Fotos, Filme werden unterschiedlich gelesen. Ehegatten haben Jahrzehnte miteinander verbracht und dabei wohlweislich bestimmte Bemerkungen oder Fragen unterdrückt. Ich denke nicht nur an die „zweckmäßigen“ Geheimnisse wie das Verschweigen eines Ehebruchs oder der Fantasietätigkeit, sondern auch an so irdische Dinge wie den unterdrückten Ärger über ein Schnarchen, über eine Geste oder die Wiederholung einer hundertmal erzählten und also bekannten „Anekdote“. Die Vergangenheit – eine durch das Vergessen beschädigte Vergangenheit – ist in jedem Augenblick des Lebens gegenwärtig, doch alte Eheleute, die dieselbe Existenzform miteinander geteilt haben, bewahren daneben eine potentielle Autobiographie (die sie nicht schreiben), an der der andere keinen Anteil hat. Und so bleibt es ungelöst, das Geheimnis der Mechanik des Begehrns und seines Scheiterns.

Das Private ist musikalisch

Robert Pfaller

Darf ein Künstler sein Privatleben zu seinem Material machen und daraus schöpfen? Und soll dem Privaten eine derartige Bühne in der Öffentlichkeit eingeräumt werden? – Die entscheidende Frage, die man an ein Element eines künstlerischen Werks stellen muss, lautet freilich nicht, wo es herkommt. Sie lautet vielmehr, was es darin verloren hat. Gelingt es der Form, sich diesen Stoff derart zu eignen zu machen, dass man glauben könnte, sie selbst hätte ihn hervorgebracht? Oder bleibt er ein notdürftig verhüllter Fremdkörper, der ständig zu seiner Entschuldigung zu stammeln scheint, dass er gegen seinen Willen und nur wegen seiner Prominenz hierhin verschleppt wurde? Mit anderen Worten: Bekommt dieser Stoff in dieser Darstellung also die Eignung für eine „bürgerliche Komödie“ oder bleibt sein Reiz lediglich beschränkt auf das Indiskrete, Voyeuristische?

In seiner 1977 veröffentlichten Studie „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannie der Intimität“ hat der Soziologe Richard Sennett ein Prinzip beschrieben, das für abendländische Gesellschaften seit der Renaissance Geltung besaß: die Trennung zwischen der privaten Person und der öffentlichen Rolle. In der Öffentlichkeit hatte man das Private hinter sich zu lassen. Denn: „Unzivilisiert ist es, andere mit dem eigenen Selbst zu belasten.“

Durch die so gewonnene Leichtigkeit wurde es möglich, andere nicht mit den eigenen Befindlichkeiten zu nerven und das Trennende, Belanglose nicht über das Verbindende, Wichtige zu stellen. Dies brachte einen doppelten Gewinn: einerseits einen ethischen – den Menschen ging es schlagartig besser, wenn sie, anstatt sich von ihren Launen beuteln zu lassen, ihrem Auftreten ein wenig Form gaben; und andererseits einen politischen – denn es wurde dadurch möglich, sich mit anderen, so verschieden sie auch sein mochten, in einen Austausch von Argumenten zu begeben und dabei das gemeinsame Interesse an einem vernünftigen Ziel zu erkennen. Wie Sennett zeigt, verlangte das Einnehmen der öffentlichen Rolle eine theatralische Anstrengung. Im öffentlichen Leben wurden Menschen regelrecht zu Schauspielern ihrer selbst.

Dieser Befund lässt die Eignung des Privaten für die Bühne zunächst gering erscheinen. Was Richard Strauss aber mit feinem Gespür entdeckt hat: Auch im privaten Leben gibt es Koryphäen, die selbst aus dem geringsten Anlass eine große Szene zu machen imstande sind. Und der Verlauf ehelicher Dialoge samt ihrer Nebendarsteller besitzt oft durchaus komödiantische Qualitäten. Was für die Beteiligten unerwartete und schmerzvolle individuelle Erfahrungen sein mögen, sind unter Bühnengesichtspunkten die heiteren Stereotype einer Theatralik des Privatlebens. Zumindest lassen sie sich unter Zuhilfenahme von etwas Abstraktion und künstlerischer Übertreibung dazu gestalten. Diese Transformation selbst des noch so Persönlichen

in etwas Unpersönliches, Allgemeines ist die Wirkung poetischer Arbeit. Sie verwandelt, wie Sigmund Freud am Beispiel von Tagträumen bemerkt hat, das Unlustvolle, Peinliche und Uninteressante, das der Mitteilung solcher Intimitäten üblicherweise anhaftet, in etwas Reiz- und Lustvolles.

Damit erledigt sich auch das ethische Problem – die Frage, ob man Intimes zu Kunst verarbeiten darf oder aber diskret bleiben muss. Das hängt vom Gelingen der Form ab. Die ästhetische Form vermag, wie man bei Strauss gut sehen kann, alles aufzuheben; auch das noch so Authentische. Dank ihr kann man sogar mit der Wahrheit lügen. Die Kunst lässt dann selbst das Wahre als Produkt künstlerischer Fantasie erscheinen. Das Bonmot des Giordano Bruno, „se non è vero, è molto ben trovato“, kann hier, mit einer kleinen Modifikation, als Regel gelten: Sogar wenn es wahr ist, erscheint es gut erfunden.



Der Mann tut mir leid, der am Skat keinen Gefallen findet.

Richard Strauss

Das 1813 im thüringischen Altenburg erfundene Skatspiel wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Deutschland zum meistgespielten Kartenspiel und wird idealerweise von vier Spielern bestritten, von denen jeweils drei an einer Runde beteiligt sind, während der vierte pausiert. Von den 32 Karten des Skatblatts werden jeweils zehn an die drei beteiligten Spieler ausgegeben. Die beiden übrigen, zunächst verdeckten Karten sind der Skat. Jede Skatrunde besteht aus zwei Teilen: dem Reizen und dem Stechen. Beim Reizen geht es darum, die Aufteilung der Spielenden zu bestimmen. Es spielt jeweils ein Spieler gegen die beiden anderen. Diese Aufteilung wird durch das Reizen bestimmt, einen Bieterwettbewerb um die beiden Skatkarten. Aufgrund seiner eigenen Karten überlegt sich jeder Spielende, wie viele Punkte er in einer Skatrunde erzielen könnte und gibt dementsprechende Gebote ab. Die Reihenfolge, in der die Gebote von den Spielenden abgegeben werden, ist durch die Regel Geben-Hören-Sagen-Weitersagen bestimmt. Der Höchstbietende spielt allein und erhält den Skat und legt dafür zwei seiner Karten ab. Unter Berücksichtigung der neu aufgenommenen Karten (die Aufnahme des Skats wird vom Spieler durch den Ausdruck „Gucki“ angezeigt) bestimmt der Alleinspielende die Art des nachfolgenden Spiels. Wenn der Alleinspielende im nachfolgenden Spiel die von ihm genannte Punktzahl nicht erreicht, hat er überreizt und damit das Spiel verloren.

Bei der Bestimmung der Spielrunde hat der Alleinspielende mehrere Optionen, bei denen er die Wertigkeit der Spielkarten bestimmen kann. Diese höherwertigen Karten sind Trümpfe: In der Regel sind das die Karten einer Spielfarbe – Pik, Kreuz, Herz oder Karo – oder auch nur die vier Buben (Grand). Es gilt im Verlauf des Spiels, sie möglichst geschickt auszuspielen und möglichst viele Stiche zu bekommen. Für einen Stich spielt jeder Spieler eine Karte aus und derjenige, der die höherwertigste Karte ausgespielt hat, erhält den Stich. Am Ende der Runde zählen beide Parteien die Kartenwerte ihrer Stiche zusammen. In der Regel gewinnt der Alleinspieler, wenn er mehr als die Hälfte der Punktwerte errungen hat, meint er jedoch, über ein besonderes Blatt zu verfügen, kann er eine höhere Gewinnstufe ansagen, den Schneider. Falls der Alleinspieler über ein besonders schlechtes Blatt verfügt, kann er auch ein so genanntes Nullspiel ansagen, das er gewinnt, wenn er im Verlauf der Runde keinen einzigen Stich bekommt.

Synopsis

Act I

1st Scene (a) – Before the Husband's Departure

The composer and conductor Robert Storch is about to leave for a concert tour. His wife Christine stays behind at home.

1st Scene (b) – In the Dressing Room

While having her hair done, Christine complains to her maid Anna about being “the wife of a famous man”.

2nd Scene – At the Toboggan Run

An open-air accident leads to a consequential encounter: Christine meets young Baron Lummer.

3rd Scene – A Ball at Grundelseewirt

Christine and Baron Lummer spend several carefree hours together.

4th Scene – Furnished Room at the Notary's House

Christine treats Baron Lummer as her protégé, finding a reasonably priced student room for him.

5th Scene – At the Apartment of Frau Storch

Baron Lummer visits Christine at home. The meeting resembles a series of misunderstandings. Christine craves intimacy; Lummer is after financial support.

6th Scene – The Baron's Room at the Notary's House

Lummer ponders his relationship with Christine and is visited by his friend Resi. He sends Christine a request for money.

7th Scene – A Snowstorm

Christine is indignant at Lummer's requests for money. However, when she opens a letter addressed to her husband, other worries occupy her mind. Robert seems to be having an affair with the sender, “Mieze Maier”. Christine is outraged and decides to leave her husband.

8th Scene – The Child's Bedroom, illuminated by only a candle

Christine wants to depart with her son, Franzl. The child, however, is on “Papa's” side.

Act II

1st Scene – The Skat Round

During a round of skat with colleagues, Robert Storch receives a message from Christine. He does not understand why she wants to leave him. He knows no one by the name of "Mieze Maier".

2nd Scene – The Notary's Office

Christine wants to file for divorce with a notary. He, however, rejects the commission: "I revere your husband far too much."

3rd Scene – At the Prater. A Thunderstorm

A chance encounter with his colleague Stroh sheds light on the cause of the misunderstanding. Stroh confesses that Mieze Maier is his lover, and her letter was only delivered to his colleague Storch because their similarity in name.

4th Scene – The Wife's Dressing Room, in utter chaos

While Christine is packing her suitcases to leave, a message arrives, clearing up the misunderstanding. Despite the good news, Christine remains sceptical.

5th and 6th Scene – The Dining Room, festively decorated

Robert Storch returns home. Instead of reconciliation, a new argument ensues. Another visit from Baron Lummer offers no way out either. Christine and her husband always remain connected: "... this is what one truly calls a happy marriage."

Impressum

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

*Intendant Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor Thomas Fehrle; Spielzeit 2023/24;
Redaktion Jörg Königsdorf; Gestaltung Sandra Kastl; Druck trigger.medien gmbh, Berlin*

Textnachweise

Rainer Maria Rilke, Brief an Emanuel vom Bodman, rilke.de; Thomas Mann, Die Ehe im Übergang. Fischer 2009; Gerard Vincent, in Ariès, Philippe & Duby, Georges: Geschichte des privaten Lebens. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Augsburg 2000; Der Text von Robert Pfäller erschien zuerst in der Spielzeitvorschau Deutsche Oper Berlin 23/24; Die anderen Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft.; Die Handlung verfasste Tobias Kratzer, die englische Übersetzung besorgte Alexa Nieschlag.

Bildnachweise

Die Fotografien der Inszenierung stammen von Monika Rittershaus.
Die weiteren Bilder: akg-images

Richard Strauss INTERMEZZO

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 25. April 2024

Musikalische Leitung: Sir Donald Runnicles; Inszenierung: Tobias Kratzer; Bühne, Kostüme: Rainer Sellmaier; Licht: Stefan Woinke; Video: Jonas Dahl; Dramaturgie: Jörg Königsdorf
Hofkapellmeister Storch: Philipp Jekal; Christine, seine Frau: Maria Bengtsson; Baron Lummer: Thomas Blondelle; Anna: Anna Schoeck; Stroh: Clemens Bieber; Notar: Markus Brück; Frau des Notars: Nadine Secunde; Commerzienrat: Joel Allison; Justizrat: Simon Pauly; Kammersänger: Tobias Kehrer; Resi: Lilit Davtyan; Franzl: Emil Pyrr / Elliott Woodruff

Orchester der Deutschen Oper Berlin

