

SERENA SÁENZ als ZERBINETTA
TANZENSEMBLE

FRANZ WELSER-MÖST

DIE SINNLICHKEIT DES NOCH UNERFÜLLTEN

WIE STRAUSS DAS ENDE KOMPONIERT, OHNE EINEN SCHLUSSSTRICH ZU ZIEHEN

Großen Meisterwerken eignet eine Unausschöpflichkeit. Da sich bei jeder weiteren intensiven Auseinandersetzung zusätzliche Einblicke auftun, sich immer neue Nuancen und Zusammenhänge enthüllen, können sie weder vom Interpreten noch vom Publikum jemals gänzlich erfasst werden. Nichtsdestotrotz geschieht es gelegentlich, dass man in so einem Meisterwerk eine besondere Passage von Anfang an und dauerhaft als Lieblingsmoment ausmacht und in sein Herz schließt – vielleicht, weil man bewusst oder unbewusst ihre zentrale Stellung innerhalb des Stücks erkennt. In *Ariadne auf Naxos* jedenfalls war dies für mich immer schon die große Szene der Titelrolle, beginnend mit »Bald aber naht ein Bote« und kulminierend im Höhepunkt der Arie, in der Ariadne ihre Transformation durch die vollkommene Hingabe an Hermes herbeisehnt.

In diesen wenigen Partiturseiten finden wir meines Erachtens die Essenz der Oper: Abschied und zugleich Übergang. Strauss war ein Meister des Abschied-Schreibens – man denke nur, mit welcher enormen Sinnlichkeit er etwa die *Vier letzten Lieder* oder den Schluss von *Heldenleben* ausfüllt. Aber, und das ist zentral, er postuliert dabei kein wirkliches Ende. Auch der letzte Akkord in *Ariadne auf Naxos*, der im Pianissimo beginnt, anschwillt und sich wieder ins Nichts verliert, unterstreicht dies. Es geht somit nicht um ein finales Aus, sondern um einen Ausblick in eine Richtung, die im Moment noch nicht erlebbar, aber zu erwarten ist. Es geht um den Prozess des Übergangs. Genau das meinen die letzten Worte der besagten Stelle: »An dich werd' ich mich ganz verlieren, / Bei dir wird Ariadne sein.« Und hier – in dieser Sinnlichkeit des noch Unerfüllten – liegt auch einer der tragischen Momente, in diesem durch und durch tragikomischen Werk, in dem ja niemand ermordet wird, keine Brutalitäten à la *Tosca* oder Traurigkeit à la *La Bohème* über die Bühne gehen und wir dennoch von keiner reinen Komödie sprechen können.

Ausgedrückt wird dieser Grundgedanke des sinnlichen Erlebens eines Übergangs in ein anderes Leben nicht zuletzt durch die Wahl der Tonart. Ein

Genie wie Strauss weiß um den emotionalen Inhalt von Des-Dur, mit dem er die Oper ausklingen lässt und die wir nicht von ungefähr zum Beispiel auch am Schluss von Wagners *Götterdämmerung* erleben. Dass das Vorspiel der *Ariadne auf Naxos* hingegen in C-Dur beginnt und in c-Moll endet, ist natürlich sehr bewusst gesetzt: das einen Halbton über dem C liegende Des-Dur des Finales soll somit eine Art Erhöhung – oder besser – Überhöhung symbolisieren, die in diesem abschiedhaften Übergang liegt.

Dieses Thema beschäftigte Strauss übrigens regelmäßig und sehr elementar. Irgendwann erkannte er nämlich, dass ihm nach und nach eine Welt abhandenkam, die ihren Ausgang in der griechischen Antike nahm und über die Aufklärung zum Denken unter anderem eines Friedrich Nietzsche führte. *Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Frau ohne Schatten* – und ganz spät – die *Metamorphosen* sind also gewissermaßen Variationen ein und desselben Themas: Ein Genie nimmt Abschied von jener Welt, die für ihn das Ideal dargestellt hatte, und blickt zugleich in eine noch nicht ausformulierte Zukunft.

Wie sehr die von mir genannte Passage von Strauss tatsächlich als Zentrum verstanden wurde, zeigt noch ein ganz anderer Aspekt: In einem Gespräch mit Karl Böhm betonte der Komponist, dass es in jedem Werk eine konkrete Stelle gäbe, die untrüglich das richtige Tempo des Ganzen anzeige beziehungsweise von der alle Temporelationen abzuleiten wären. Und tatsächlich weisen jene Takte, in denen Ariadne vom Todesboten spricht, jenen Grundpuls auf, der im Wesentlichen die gesamte Oper durchzieht. Das ist natürlich kein Zufall, sondern von Strauss ganz konkret konzipiert worden.

Ein ganz anderer Grundpuls muss das stark parlandohafte Vorspiel tragen. Sehr ähnlich zum unmittelbar vor der *Ariadne* entstandenem *Rosenkavalier*, in dem abseits der bekannten Highlights gerade die rezitativischen Passagen, das gesungen-gesprochene Wort die Handlung vorwärtstreiben. In der *Ariadne* verstärkte Strauss dieses Element zusätzlich, indem er die Figur des Haushofmeisters als Sprechrolle führt. Während der Probenzeit haben wir daher sehr viel darüber nachgedacht, wie eine hofmannsthalische Sprachmelodie zu gestalten wäre, um dieses stellvertretend Herrschaftliche, bewusst Arrogante wiederzugeben und in den Grundpuls des Strauss'schen Parlando einzubetten. Schließlich ist dieses Parlando seinerseits aus der Sprache heraus entwickelt und wird gleichzeitig von der vielfältigen Aktion auf der Bühne mitbestimmt. Für den Dirigenten jedenfalls, der das alles zusammenführen muss, ist das Vorspiel der *Ariadne*, rein handwerklich gesehen, eine besondere Herausforderung!

VORBILD MOZART

Von grundsätzlicher Bedeutung für die interpretatorische Arbeit des Dirigenten ist im Fall der Strauss'schen Opern die unbedingte Mozart-Verehrung des Komponisten, die sich in vielen seiner Werke niederschlägt – sei es im *Rosenkavalier*, in *Capriccio* oder eben in der *Ariadne*. Diese Referenz hat der Dirigent mitzudenken. Bevor man sich, anders gesagt, einer Strauss-Partitur annimmt, sollte eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Mozart stattgefunden haben. Der Dirigent müsste dem Mozart-Bezug in der Strauss-Partitur, insbesondere der Raffiniertheit unzähliger kleiner Wendungen, nachspüren können, ebenso der Feinheit, mit der aus dem Rezitativischen die große Arie entwickelt wird – etwa im Fall des gleichermaßen langen wie schwierigen Zerbinetta-Monologs. (Dass hier zunächst das Klavier als Begleitinstrument so dominant geführt wird, hat wiederum mit der Mozart-Aufführungstradition der Jahrhundertwende zu tun, bei der Rezitative auf einem damals modernen Flügel begleitet wurden.) Und nicht zuletzt in der Frage der Sänger-Besetzung schimmert das Vorbild Mozart ebenfalls durch: Strauss bezeichnete *Ariadne auf Naxos* nicht ohne Grund als eine »unwagner'sche Spiel-, Gemüts- und Menschenoper«, was zweierlei zur Folge hat: Dass erstens durchwegs eher lyrischere Stimmen herangezogen werden müssten und zweitens darauf zu achten wäre, die Sängerinnen und Sänger – nicht zuletzt in der Textbehandlung – zu jener Leichtigkeit anzuhalten, die sie in Mozart-Opern ganz natürlich einbringen würden.

In Hinblick auf die darzustellenden Charaktere hielt sich Strauss ebenfalls an Mozart, der ja alle seine Figuren auf liebevolle Weise zum Leben erweckte, keine verurteilte und – ganz wichtig – echte Menschen auf die Bühne stellte. Und genau dasselbe begegnet uns in der *Ariadne*. Jede und jeder der hier Auftretenden – ob Bacchus oder Komponist, Musiklehrer oder Zerbinetta, Tanzmeister oder Ariadne –, sie alle sind zutiefst wahrhaftige Figuren.

Und selbst in der Orchesterbehandlung hatte das an Berlioz geschulte Instrumentationsgenie Strauss, das mit dem mächtigen Apparat des Wagner-Orchesters aufgewachsen war, Mozart vor Augen. Wissend, wie man aus den unterschiedlichsten Instrumenten das Maximum an Klangfülle herausbringt, setzt er das Ganze für ein lediglich 38 Musikerinnen und Musiker umfassendes Orchester, das er im Wechselspiel einmal kammermusikalisch-solistisch und dann wieder in Gruppen agierend spielen lässt. Jeder im Graben ist sich daher seiner besonderen Aufgabe bewusst, jeder weiß: »Jetzt muss ich mit einer der Figuren auf der Bühne mitgehen, da bin ich Begleitung, hier wieder Teil einer größeren Masse«, und legt sich dementsprechend ins Zeug. Dass Strauss am Schluss mit dieser kleinen Besetzung einen Klangeffekt erreicht, der jenem des mächtigen *Salome*-Orchesters nahekommt, ist einmal mehr dem Genie Strauss geschuldet.

In diesen Zusammenhang passt vielleicht auch eine Frage, die oft an mich herangetragen wird: Wieso Strauss, der die *Ariadne* in der Zwischenkriegszeit an der Wiener Staatsoper mehr als zwei Dutzend Mal dirigierte, als idealen Aufführungsort das deutlich kleinere Theater an der Wien empfohlen hat. Nun, die Antwort lautet: Richard Strauss war eine ambivalente, komplexe Persönlichkeit – und einer, der sehr aufs Geld schaute, federführend am Entstehen des heutigen Tantiemenwesens beteiligt war und dennoch riskierte, beim Kartenspiel große Summen zu verlieren; einer, dem als Genie vieles zugeflogen ist; einer, der trotz aller Rustikalität eine tiefe Melancholie ausstrahlen konnte; einer, der seinen politischen Einfluss überschätzte; ein Familienmensch usw. Die kammermusikalische Orchesterbesetzung hat ihn wohl in einem bestimmten Moment dazu verleitet, an ein kleineres Opernhaus zu denken; in einem anderen Moment war er dankbar dafür, die Oper persönlich in einem

großen Saal zu dirigieren. Was Strauss wirklich und dauerhaft meinte, steht in den Noten.

GLEICHGEWICHT

Schon weiter oben sprach ich vom tragikomischen Grundcharakter der *Ariadne*. Und tatsächlich gelang es Strauss in diesem Werk auf faszinierende Weise, der skurrilen Aufgabenstellung des fiktiven »reichsten Mannes von Wien«, ein lustiges und ein trauriges Stück gleichzeitig aufzuführen, zu entsprechen. Allein die Verzahnung der zentralen Arie der Ariadne mit dem nachfolgenden Auftritt der vier Komödianten gelingt beispielsweise gänzlich bruchlos durch ein simples, kleines Accelerando in der Oboe. Dass die vier dann auch nicht einfach oktoberfestmäßig zu grölen beginnen, sondern mit der schon erwähnten mozart'schen Leichtigkeit singen, lässt dieses atmosphärisch gegensätzliche Nebeneinander so harmonisch wie aus einem einzigen Guss wirken. Das hektisch wirkende komponierte Stimmen der Instrumente im Vorspiel oder jenes Pathos, mit der entsprechenden musikalischen Unterfütterung im Orchester, das als bewusste Übertreibung eingesetzt und wahrgenommen wird – wie beim Musiklehrer, wenn er von der »heroischen Oper *Ariadne*« spricht, ist hingegen eine der Wiener Klassik abgelauschte, augenzwinkernde ironische Spielerei. Zu alldem kommen noch Insider-Jokes wie Hofmannsthals Spitze gegen die Librettisten im Allgemeinen – »Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte, recht gute« –, der er ein fünffaches »jedoch« folgen lässt, ehe der Hymnus auf die Musik angestimmt wird, sowie das eine oder andere musikalische Fremdzitat, das Strauss, aus dem Reichtum der Tradition schöpfend, in seine Klangsprache umwandelt und in die Partitur einbaut.

Anders gesagt: Mit nahezu unmerklichen, aber genialen Handgriffen verschränkt er die zentrale Traurigkeit des Abschiednehmens mit zahllosen ironischen, komödiantischen Zutaten und zeigt auf diese Weise viel von dem, was wir im realen Leben tagtäglich an Widersprüchlichem, Wahnsinnigem, Verstörendem, sich Veränderndem und Erfüllendem erleben.

FRANZ WELSER-MÖST ist seit 2002 Musikdirektor des Cleveland Orchestra. Von 2010 bis 2014 war er Generalmusikdirektor der Wiener Staatsoper. Eine besonders enge künstlerische Partnerschaft verbindet ihn mit den Wiener Philharmonikern; regelmäßig dirigiert er bei den Salzburger Festspielen.



ANDREA ECKERT
als HAUSHOFMEISTER