



*Dramatische Spannung durch
»Weiberschicksale« – Thema fast
aller Strauss-Opern (Michaela
Selinger als Octavian und
Anja Harteros als Marschallin
im »Rosenkavalier«, Wiener
Staatsoper 2011).*

»Die heroische Stimme gegen die menschliche«

Zur musikalischen Konzeption gegensätzlicher Frauengestalten in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal

Michael Lehner

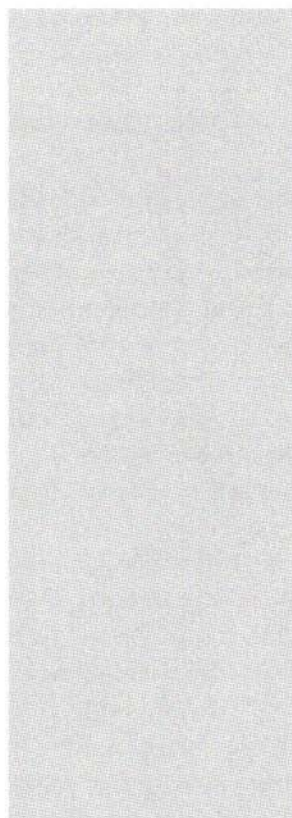
In fast allen seinen Opern rückte Richard Strauss weibliche Hauptfiguren, ihre emotionalen Befindlichkeiten, Motivationen, psychologischen Konstitutionen, Beziehungen und Handlungen ins Zentrum des musikdramatischen Interesses. Dabei schienen ihn vor allem jene Figuren zu reizen, die in den traditionellen Denkmustern seiner Zeit »aus der Rolle« des Stereotyp-Weiblichen fallen. In seinen rückblickenden *Betrachtungen und Erinnerungen* beschreibt er Salome als »die erste schöne Vertreterin all der Frauengestalten [...], deren feiner differenzierter Psychologie alle nervösen Contrapunkte und alle diffusen Farben meiner späteren Partituren dienen sollen.«¹ Doch nicht nur die Individualität der Figuren, sondern auch ihr Konflikt oder Vergleich mit entgegengesetzten Frauenbildern interessierten und inspirierten den Komponisten zu immer neuen Ausleuchtungen. Es ist kein Zufall, dass in den ersten gemeinsamen Projekten mit Hugo von Hofmannsthal stets ein Konflikt oder Gegensatz zweier Frauen thematisiert wird: Elektra – Chrysothemis, Marschallin – Sophie, Ariadne – Zerbinetta. Ähnliche Konstellationen bleiben auch in späteren Projekten, vor allem der *Frau ohne Schatten*, wichtig. Aus der Opposition verschiedener Rollen oder Selbstverständnisse von Weiblichkeit, verschiedener »Weiberschicksale« generieren Hofmannsthal und Strauss dramatische und musikalische Spannung.

Die weiblichen Figuren seiner vorigen Projekte Freihild, Diemut und Salome waren stets solitär, der musikdramati-

sche Gegensatz in *Salome* besteht »aus den sich kreuzenden Linien der geilen Lüsterheit einer haltungslosen, durch ihre Phantasie verdorbenen Demi-Vierge und des fanatischen Glaubenseifers eines philosophischen Sonderlings, der aus intellektuellen Gründen widersteht«³, bildet also ein Oppositionspaar weiblich – männlich ganz im Sinne der zeitgenössischen Weltsicht.³ Die Figur der Herodias ist zu schwach ausgeprägt, um als Gegen- oder Nebenfigur zu fungieren, und sieht sich in (scheinbarer) Allianz mit ihrer Tochter.

Strauss und Hofmannsthal waren sicher keine Vorreiter der Frauenemanzipation⁴, ihr Weltbild war tief vom Chauvinismus und der in vielen Künstlerkreisen vorherrschenden Misogynie der Zeit geprägt. So war Strauss stolz darauf, dass seine Frau in den Berliner Kreisen nicht mit Frauenrechtlerinnen kommunizierte⁵, und setzte seinem bürgerlichen Familienideal bekanntlich mehrere musikalische Denkmäler. Und Hofmannsthal schreibt in seinen Ausführungen zu *Elektra* klar die Grenzen der weiblichen Verantwortung und Fähigkeiten fest, Grenzen, an denen Elektra scheitert: »In ›Elektra‹ steht die Tat und das Verhältnis zur Tat im Mittelpunkt: eine Untat wird durch eine Untat gesühnt, – und diese Sühne ist einem Wesen auferlegt, das darüber doppelt zugrunde gehen muß: weil sie als Individuum sich fähig hält und schon als Geschlecht unfähig ist, die Tat zu tun. Die Tat ist für die Frau das Widernatürliche [...]. Ihre Tat ist Mutter sein [...].«⁶ Entsprechend vielzählig sind Beiträge der Genderforschung, die Strauss' und Hofmannsthals Schaffen kritisch untersuchen. So deutet Gerhard Scheit die Konzeption und Ausgestaltung der Frauenfiguren einzig auf das Thema der Reproduktionsfähigkeit beschränkt, Lawrence Kramer untersucht *Salome* und *Elektra* unter dem Einfluss Otto Weiningers.⁷

Ziel dieser Untersuchung soll nicht sein, diese – unzweifelhaft vorhandenen – traditionellen Denkfiguren der Zeit zu entlarven, kritisieren oder relativieren. Stattdessen soll an einem Beispiel aufgezeigt werden, wie differenziert Strauss die psychische Konstitution seiner weiblichen Charaktere herausarbeitet und vor allem die Gegenüberstellung bzw. die Beziehungen der Figuren untereinander zur harmonischen, klanglichen und formalen Konzeption nutzt. Aus



GESCHLECHT
UND
CHARAKTER

EINE INDIVIDUELLE UNTERSUCHUNG

VON OTTO WEININGER



VERLAG
VON OTTO WEININGER
1903

Möglicher Einfluss auf »Salome«
und »Elektra«: »Geschlecht und
Charakter« von Otto Weininger
(1903).

Platzgründen beschränkt sich dieser Aufsatz auf *Elektra* und verzichtet auf die detaillierte Darstellung der Gegensatzpaare aus *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos*.

Zentrales Geschwisterverhältnis

Strauss selbst hat die Bedeutung des gegensätzlichen Schwesternpaars Elektra – Chrysothemis als Impulsgeber für »wunderbare musikalische Angriffspunkte« betont. In seinen Erinnerungen nennt er zuallererst deren Konstellation: »die dämonische Rachegöttin gegen die Lichtgestalt ihrer Schwester«. Die zwei Chrysothemis-Szenen zählen für ihn musikalisch neben der Klytämnestra-Szene und Elektras Monolog zu den zentralen Passagen der Oper.⁸

In ihrer Opposition und Ähnlichkeit sind die Figuren Angelpunkt der Tragödie: »Auch dort wo Kontraste hergestellt sind, in der mittleren Periode, wie die heroische Elektra und die nur weibliche Chrysothemis, [...] kam es mir immer darauf an, daß sie mitsammen eine Einheit bildeten, recht eigentlich eins waren.«⁹

Chrysothemis ist für die Form der Oper in mehrerlei Hinsicht konstitutiv: Sie ist die erste und die letzte Person, mit der Elektra kommuniziert, sie ist die einzige, mit der Elektra im Finale im Duett singt (sieht man von den drei kurzen Einwüfen Orests zu Elektras Gesang ab Ziffer 173a ab). Diesen »Zwiegesang« hat Strauss von Hofmannsthal zusätzlich erbeten. Sie ist die einzige der Nebencharaktere, die insgesamt dreimal in Erscheinung tritt.

Die zwei Chrysothemis-Szenen sind dabei symmetrisch um die Klytämnestra-Szene gesetzt und verbinden sämtliche Mitglieder dieser Familientragödie: Sie tritt auf, nachdem Elektra in ihrem allabendlichen Monolog ihren ermordeten Vater heraufbeschworen hat, und leitet zum Auftritt der Mutter über. Nach dieser Szene verkündet sie, ironischerweise in der Rolle des von ihr zuvor benannten »Boten von einem Boten«, den scheinbaren Tod Orests, dessen Szene sich direkt anschließt. Die blockartige, symmetrische Tektonik des ganzen Werkes hat wesentlichen Einfluss auf die formale Gestaltung Strauss', was dem Librettisten Hofmannsthal nicht entging: »Mir war übrigens hier deutlich, daß der Anteil der Dichtung an der Wirkung ein sehr großer ist: nicht durch die Worte aber durch ihre Struktur.«¹⁰ Strauss nutzt diese Tektonik für einen ausgefeilten Plan von tonalen Feldern und formgebenden Kadenzten.

Chrysothemis wird durch Es-Dur dargestellt, ihre Musik ist durch und durch tonal, wodurch die bitonalen Passagen in der Auseinandersetzung Elektra – Klytämnestra umso schroffer wirken. Strauss konstruiert so auch eine harmonische Verwandtschaft der Geschwister. Elektras lyrisches As-Dur-Motiv, das zum ersten Mal im Monolog zu hören ist (Z45,8), erscheint stets, wenn die Verwandtschaft der Familie angesprochen wird, zuerst in Bezug auf den Vater, am prominentesten in der Erkennungsszene mit Orest und vor allem in der zweiten Chrysothemis-Szene. Agamemnons Beschwörung in c-Moll, das Verwandtschaftsmotiv in As-Dur, Chrysothemis in Es-Dur und Orests Tonart d-Moll sind durch den gemeinsamen b-Bereich zusammengebunden.

Am auffälligsten ist aber zunächst die Kontrastbildung zu Elektra. Laut Hofmannsthal ist dies »das Grundthema der Elektra, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothe-

mis, die heroische Stimme gegen die menschliche.«¹¹ Denn »Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte.«¹² Sie kann nicht vergessen und verliert darüber ihre Person, ihre Menschlichkeit. Strauss zeichnet mehrfach ihre »tierischen« Gebärden nach: Sie gibt ihre Weiblichkeit preis, sublimiert ihre Triebe (in der Mägdeszene durch die Metapher des Essens vermittelt), um nur noch für die Rache zu leben (»Priesterin ohne Tempel, ohne Ritus außer dem furchtbaren des Todes«) und wird dadurch zum Tier. Sie befindet sich in dialektischer Verstrickung zur Herrschaft. Sie opponiert gegen die Ordnung und negiert ihre Rolle als Tochter der Königin und als Frau, eben weil sie sich ganz der (ehemaligen) patriarchalen Ordnung unterwirft.¹³ Strauss zeichnet sie harmonisch vielgestaltig von klaren tonalen Passagen über bitonale Konstellationen bis hin zu schwebender Tonalität. Dabei ist die musikalische Faktur vielschichtig und wechselt oft abrupt in andere Satzstrukturen und Instrumentationen. Damit steht sie zwischen der diatonisch klaren Harmonik des (imaginierten) Vaters und der vagierend chromatischen der Mutter. »Sie ist die Vereinigung dieses Vaters und dieser Mutter.«¹⁴

Chrysothemis hingegen ist bereit zu vergessen, um weiter zu leben. Sie möchte kein Opfer der Machtverhältnisse und keine Heldin sein, sondern für sich ein »Weiberschicksal« als Ehefrau und Mutter. In diesem Verständnis als »supremacist cover girl«¹⁵ ist auch ihre Tonart gedeutet worden. Scheit sieht eine bewusste Verwendung des naturhaften Es-Dur aus dem *Rheingold*-Vorspiel als Ausdruck ihrer »natürlichen Weiblichkeit«. Strauss selbst verwendete Es-Dur als die Beethoven'sche Tonart des Heroischen in *Ein Heldenleben*, doch in *Elektra* erhält nicht die »heroische Stimme«, sondern die »menschliche« diese Tonart. Eine weitere Parallele ließe sich ziehen: Auch die Marschallin, »Hauptfigur und doch nicht Held«¹⁶, wird durch dieselbe Tonart repräsentiert, wie generell im angedeuteten Walzer-Tonfall der Szene einige Parallelen zum *Rosenkavalier* zu konstatieren sind. Ein Stück der Wärme und Sympathie dieser Figur sollten wohl schon in Chrysothemis als Identifikationsfigur liegen. Dennoch reagierten Kritik wie Forschung meist weniger angetan, Dusek nennt die Musik »für heutige Ohren fast zu gefällig«¹⁷,



Gegensätzliches Schwesternpaar:
Annie Krull als Elektra und
Margarete Siems als Chrysothemis
(UA Dresden 1909).
Bild: Universitätsbibliothek
Frankfurt a. M.



»Hauptfigur und doch nicht Held«: Die Feldmarschallin im »Rosenkavalier« (Kostüm-entwurf von Alfred Roller für die UA Dresden 1911).

Whittall kritisiert, sie vermittele zu wenig ihrer »sheer desperation« wegen einer »insufficient harmonic flexibility«¹⁸. Es ist bekannt, dass Strauss die Textvorlage änderte, um Chrysothemis' Gedanken in eine kohärentere Ordnung zu bringen – eine Klarheit, die er für die formale Anlage benötigte.¹⁹ Dennoch wahrt er ihre Verzweiflung, Orientierungslosigkeit und – häufig übersehen eine auch ihre eigene wahnhafte Fixierung – auf subtilerer Ebene.

Fehlschlagende Verständigung

Einige analytische Einblicke in die erste Szene seien hier gegeben: Chrysothemis ruft nach der Schwester und reißt sie aus ihrer manischen Siegestanzvision in übersteigertem E-Dur (Z64). Ihr leiser Ruf in d-Moll (d-f-a-h: auch als h halbvermindert zu deuten) will als subdominantischer Klang das tonale Zentrum nach a-Moll führen, indem sich ein (»phrygischer«) Halbschluss mit der Bassfolge f – e anbahnt: Die bisherige Haupttonart E-Dur würde dominantisch. Ein Spannungsabfall um 4# von E-Dur nach a-Moll wäre die Folge. Die Bassfolge erscheint denn auch, auf dem Basson e erklingt jedoch kein E-Dur-Akkord, sondern als Fortissimo-Schlag im Blech jener Akkord, der die Zerrissenheit der Hauptfigur symbolisiert: der bitonale »Elektra-Akkord« (ab Ziffer 1,5). Er erscheint in seiner Originalgestalt, und da er tatsächlich die Töne eines E-Dur-Akkordes in sich trägt, führt der Akkord die durch den Auftritt Chrysothemis' eingeleitete harmonische Wendung sinnvoll fort und zerstört sie zugleich. Zum einen kann der E-Dur-Bestandteil des bitonalen Gemenges auf keinen Fall dominantisch gehört werden, denn er erscheint als (subdominantischer) 6;5-Akkord (e-»gis«-h-»cis«), zum anderen kollidiert er mit der oberen Des⁷-Dur-Komponente des Klanges, die Lesart des oberen Tones als as setzt sich durch: Die Harmonik fächert sich in die gleichzeitig erklingenden Akkorde h-Moll und f-Moll auf, die in den Streichern als Klangfolge repetiert wird. Mit derselben Tritonus-Spannung und der punktierten Motivik wurde Elektra bei Z1 eingeführt, um ihre tierischen Gebärden zum Ausdruck zu bringen. Elektra wird zwar von ihrer Schwester aus ihrer übersteigerten Vision geführt, doch der Versuch,

eine Verständigung zu erreichen, geht bereits zu Anfang fehl. Strauss schildert die Szene aus Elektras Perspektive, wie von Ferne erreicht sie das Rufen ihres Namens, reißt sie aus ihrem Traum, doch sie folgt nicht der angestrebten harmonischen Richtung des Rufes, sondern reagiert mit Hass und Ablehnung.

Chrysothemis' Ruf naheliegende Auflösung nach a-Moll tatsächliche „Auflösung“

phryg. Halbschluss

d bzw. h[♯] E7 a Des7/E₅[♭] h/f

Detailed description: The image shows a musical staff with five measures. The first measure contains a D major chord (d bzw. h[♯]). The second measure contains an E7 chord. The third measure contains an A major chord (a). The fourth measure contains a D minor 7 chord over E5 (Des7/E₅[♭]). The fifth measure contains an F major chord (h/f). A bracket labeled 'phryg. Halbschluss' spans the first two measures. A double bar line is placed between the third and fourth measures.

NB 1: Harmonik als Zeichen gescheiterter Verständigung: Strauss, »Elektra«, Z64–65 (Gerüstsatz).

Chrysothemis' erste Frage (Z65,2), weich eingebettet von Hörnern und Bratschen auf ruhendem B⁷-Akkord, zeigt als Richtung zum ersten Mal ihre Tonart Es-Dur an, doch energisch lässt Elektras von Pausen durchfurchtes Rezitativ wieder das vorige h-Moll erklingen und endet nach angedeutetem b-Moll im verminderten Septakkord d^{♭7}, der jeweils zwei Töne aus den Akkorden h und f erhält. Chrysothemis wendet sich nun nicht mit Worten an ihre Schwester, sondern in Form einer bittenden Geste, die Strauss als Triolenfigur mit Sextintervall am Anfang darstellt.²⁰ Auch dieses Motiv ist subdominantisch mit einem As-Dur-4;3-Akkord harmonisiert, der dominante Klang B-Dur folgt, abermals soll die symbolische Tonart der Schwester Es-Dur erreicht werden. Doch Elektra interveniert, die bittende Geste, die sie mit dem Tod des Vaters assoziiert (auch dieser hatte keine Gnade erhalten), führt nach c-Moll, der Tonart, mit der sie im Monolog Agamemnon beschworen hat (Z44). Das Anfangsintervall wird dementsprechend zur »exclamatio« der kleinen Sexte verengt, die Bittgeste mutiert zu der aus dem Agamemnon-Motiv abgeleiteten chromatischen Trauerfigur (Z(1)67).

Chrysothemis' Bittmotiv Elektras Umdeutung und Assoziation mit dem Tod des Vaters

Z66 Z66,4 Z(1)67

gr. 6 kl. 6 als „exclamatio“ kl. 6

Detailed description: The image shows a musical staff with three measures. The first measure is Chrysothemis' Bittmotiv (Z66), a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) over a bass line of G2, with a 'gr. 6' label below. The second measure is Elektra's Umdeutung (Z66,4), a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) over a bass line of B1, with a 'kl. 6 als „exclamatio“' label below. The third measure is Elektra's association with the father's death (Z(1)67), a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) over a bass line of C2, with a 'kl. 6' label below.

NB 2: Eine Bittgeste wird zur Trauerfigur: Strauss, »Elektra«, Z66 (Motivtransformation).

Auch die Instrumentation reagiert feinsinnig auf die Umdeutung: Chrysothemis' Bitte wird von einem zwei Takte ruhenden Akkord in Hörnern und Fagotten begleitet, während beim zweiten Mal der G-Dur-Akkord nur auf der ersten Zählzeit als Akzent erklingt. Unbegleitet hebt Elektra zum Oktavsprung an: »So hob der Vater seine beiden Hände«. Elektras Musik übernimmt die 4;3-Struktur des Bittakkordes ihrer Schwester und verwandelt ihn in einen übermäßigen 4;3-Akkord, der in Form des »Beilmotivs«²¹ chromatisch nach oben verschoben wird

Z 66: Chrysothemis' Bittgeste Z 66, 2 ff.: Elektras Intervention

Z 67 ff.: Kette aus überm. Terzquartakkorden symmetrische Bildungen des überm. Terzquartakkordes
 („Tochter Klytämnestras“)

Fis

NB 3: Akkordverwandlung
 und Personencharakterisierung:
 Strauss, »Elektra«, Z66 (Ge-
 rüstsatz).

und schließlich nach Fis-Dur führt, wenn Elektra ihre Schwester als »Tochter Klytämnestras« ansieht. Der Akkord wird von Strauss mehrfach zur Charakterisierung Elektras verwendet, er enthält eine Verwandtschaft zu ihren tritonischen Akkordverbindungen. Er besteht selbst aus zwei Tritoni, die sich in der Akkordstruktur symmetrisch darstellen lassen: Zwei ineinander verschränkte übermäßige Quartan oder zwei Tritoni um eine große Terz gruppiert, auch in Umkehrungen sind symmetrische Bildungen möglich (z. B. Z(4)74; Z42–43).

Chrysothemis will von Elektra angehört werden, versucht auf sie einzuwirken. Sie greift sogar, bei der Erwähnung von Elektras Hass, den Elektra-Akkord auf und versucht ihn tonal umzudeuten, das zweite Mal in ihren eigenen tonartlichen Bereich Es-Dur (Z83,3). Doch es gelingt nur dessen Transposition, das Einwirken bleibt zum Scheitern verurteilt. Elektra hört nicht wirklich zu, nutzt jede Aussage der Schwester, um auf den Mord zu verweisen: am Ende des ersten rezitativen Dialogs (Z74), indem sie in der Tonart b-Moll schließt, als Erinnerung an den Beginn der Totenklage des Monologs.

Chrysothemis schafft es schließlich zu Wort zu kommen und beginnt ihre große mehrteilige »Walzer-Arie«. Nur zweimal interveniert ihre Schwester: Direkt von Chrysothemis um ihre Reaktion gefragt, bemerkt sie beiläufig »Armes Geschöpf.« (Z(4)91) Sie spricht nicht mit ihr, sondern über sie, die Welten der Schwestern sind auch harmonisch getrennt. Zusätzlich zur weit entfernten Harmonik D – Es vollzieht sich ein vollständiger Registerwechsel in der Instrumentation. Ein Motiv im Englischhorn, das Strauss im Zusammenhang mit der unterwürfigen fünften Magd zu Beginn der Oper eingeführt hatte, schildert für einen Moment Elektras Sicht: Sie sieht ihre Schwester als Sklavin der eigenen Geschlechtlich-

Chrysothemis

Schwe - ster! Elektra Hab Mit - leid

Ar - mes Ge - schöpf! Vl. Vle.

Cb. B-cl. Cb. (+ Hrn. Ob. Hckph.)

NB 4: Intervention Elektras in Chrysothemis' »Walzer-Arie«. Strauss, »Elektra«, Z90.

keit, der Sehnsucht nach Mutterschaft. In der zweiten großen Chrysothemis-Szene wird sich dieses Verhältnis umkehren: Elektra wirbt, die Tonart Es-Dur und das Melos ihrer Schwester anfangs übernehmend, um ihre Mithilfe (ab Z52a) und bietet als Gegenleistung ihre Dienerschaft mittels desselben Motivs an (ab Z89a). Die Positionen wandeln sich bei Elektra von Abweisung zu Werbung, bei Chrysothemis von der Bittstellenden zur Abwehrenden.

Chrysothemis' Musik weist eine klare, symmetrische Periodenbildung auf und ist von fortströmender Klangkontinuität geprägt. Sie ist typisches Beispiel dessen, was von Zeitgenossen Straussischer »Schwung« genannt (Bloch spricht abfällig von »Schmiß«) und von Adorno mit Bergsons »élan vital« assoziiert wurde.²² Eine auffällig große Tessitur, melodische Bögen durchlaufen in kurzer Zeit mehrere Oktavräume, ein schneller harmonischer Rhythmus des »Allegro-Komponisten«, vielfach aufgefächerte Heterophonie im Orchester, die typisch Strauss'sche Überblendungen und Unschärfefeffekte erzeugt. Eine ähnliche Faktur lässt sich bereits in *Feuersnot* oder *Ein Heldenleben* finden, in dieser vielfach ungewöhnlichen Oper klingt Strauss hier am ehesten so, wie ihn sein Publikum kannte.

Der »Schwung« als Ausdruck des Lebensdurstes der jungen Frau ist offensichtlich, doch so simpel wie in den meisten Darstellungen behauptet ist die Passage nicht, sie ist weit mehr als ein »fertility dance«²³. Neben der bereits gezeigten Integration des Elektra-Akkords lässt sich der harmonisch komplexe Mittelteil anführen, etwa wenn Chrysothemis das unerträgliche Warten und die unterschiedlichen Zeitebenen »draußen« und »drinnen« schildert. Tiefes as-Moll, neapolitanisch gefärbt, lässt ab Z94 die tonartliche Spannung als Ausdruck des Stillstandes in den tiefen b-Bereich sinken, chromatische Rückungen bei Z96,3, ein vermindertes Feld bei Z98. Mehrfach finden sich absteigende Bassverläufe als angedeuteter Lamento-Bass, etwa bei der Textpassage »Ich kann nicht einmal weinen« (Z(4)80, Z95). Die Symmetrie der Taktgruppen wird immer wieder asymmetrisch gestört – ein Umstand auf den kaum hingewiesen wird –, indem Viertakter erweitert oder verkürzt werden (z. B. Z76,4). Strauss wendet eine weitere typische Technik an: Die Phrasen des Gesangs, häufig mit Hemiolenbildungen

und rhythmisch vor- und nachgezogenen Noten versehen, die Periodik der Taktgruppen und der harmonische Rhythmus liegen nicht immer übereinander, sondern überlagern sich in vielfältiger Weise. Dadurch entsteht eine Unruhe, der Eindruck eines Getriebenseins. Dieses führt ab Z109 in eine überhitzte, fast absurde Steigerung. Auch Chrysothemis' Vision der Mutterschaft ist wahnhaft übersteigert und glorifiziert, darin bildet das Es-Dur-Finale dieser Passage eine Parallele zu Elektras voriger E-Dur-Vision des Triumphs: Ähnlichkeit durch Kontrast.

Vielfach bildet Strauss einen Bogen vom Ende zum Anfang der Szene. So wie sich die Tonart Es-Dur als neue Schicht erst allmählich zu Beginn durchsetzte, verschwindet es auch wieder, bleibt subkutan noch lange in der zu Klytämnestra überleitenden Passage erhalten.²⁴ Chrysothemis' Bittgesten erscheinen wieder, harmonisch identisch, aber melodisch abgebrochen. Die Tritonus-Relation h-Moll – F-Dur in Z112 kündigt bereits Elektras Intervention an –, ein direkter Verweis auf den Beginn der Szene. Eine letzte Kadenz in Es-Dur wird Chrysothemis verwehrt. Die Sequenz, die sich aus der Bittgeste fortspinn, führt nicht nach Es-Dur, sondern in den Elektra-Akkord (Z114), diesmal auf dem Basston es (zu Beginn: e): Elektra unterbricht ihre Schwester mitleidlos. Auf »ihrem« Grundton steht unversöhnlich der schillernde Akkord. So wie Elektra von der Übermacht des Vaters eingefasst wird – die Oper beginnt und endet brutal mit seinem Motiv –, so zwingt Elektra mit ihrer Klangchiffre die Schwester in ein tönendes Gefängnis. Dies ist auch ein Verweis auf die zweite Szene, wenn sie sie körperlich bedrängt und tatsächlich mit ihren Armen umfasst.

Auch wenn die Rollen, die aus den Konventionen des »Weiblichen« ausbrechen, zumeist scheitern und die nicht der gesellschaftlichen Ordnung entsprechenden Paarkonstellationen keine Zukunft haben, so ist es doch bezeichnend, dass gerade jene das Zentrum der musikdramatischen Konstellation bilden, dass sie musikalisch am deutlichsten in Erscheinung treten und damals wie heute dem Opernbesucher am eindrucklichsten in Erinnerung bleiben. Elektra ist dabei nicht nur hysterische Mänade, sondern Strauss' perspektivische Schilderung lässt uns ihre Sicht, ihre Haltung plausibel erscheinen und ihre Verstrickung in die Dialektik von Recht und Unrecht und die Deformation ihrer psychischen Verfasstheit verstehen. Ebenso hören wir hinter Chrysothemis' Verlangen nach Teilhabe am Leben ihre Angst gepaart mit unbändiger Unruhe, die sie in überhitzte, hyperventilierende Steigerung führt – darin Elektra nicht unähnlich. Wer hier nur »bavarian style« und Walzerseligkeit hört, hört nicht alles.

Strauss benötigte solche Gegensätze: »Sentimentalität« – »Parodie«, Rachefantasien – Lebensdurst, Todessehnsucht – Leichtigkeit, um von der großformalen Ebene bis in einzelne Klangsituationen hinein musikalische Beziehungen zu stiften. Dies fasziniert bis zum heutigen Tage, nicht nur mit der Darstellung vielgestaltiger Facetten von Geschlechterrollen im Besonderen, sondern der menschlichen Psyche überhaupt.

Anmerkungen

- 1 Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. v. Willi Schuh, Zürich 1949, S. 180.
- 2 Brief Kesslers vom 21.06.1912, in: Hilde Burger (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler. Briefwechsel*, Frankfurt a. M. 1968, S. 347.
- 3 Das Modell Salome = abnorm = »exaltierte Harmonik« versus patriarchale Ordnung = diatonische Harmonik, behauptet etwa bei Melanie Unseld, wird der Komposition in ihrer Komplexität jedoch nicht gerecht. Man denke nur an Salomes betörenden, durchweg tonalen Cis-Dur-Schlussgesang. Auch Jochanaan wird von Strauss keinesfalls als positive Identifikationsfigur behandelt, vielmehr wurde und wird die ironische Behandlung vielfach nicht bemerkt. Vgl. Melanie Unseld, »Man töte dieses Weib«. *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart 2001, S. 188f.
- 4 Vgl. Peter Dusek, »Sei Er nur nicht, wie alle Männer sind...« Widerspruchs-Thesen aus der Feder eines Strauss- und Opern-Freundes«, in: Ilja Dürhammer und Pia Janke (Hg.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*, Wien 2001, S. 306f.
- 5 Michael Walter, *Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 52.
- 6 Hugo von Hofmannsthal, »Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien«, in: Ders., *Prosa III*, Frankfurt a. M. 1952, S. 354.
- 7 Gerhard Scheit, »Wer soll Ihr Gebieter sein? Weiblichkeit und Tonalität bei Hofmannsthal und Strauss«, in: Dürhammer/Janke (Hg.), *Strauss – Hofmannsthal*, S. 245–258; Lawrence Kramer, »Fin-de-siècle Fantasies: ›Elektra‹, Degeneration and Sexual Science«, in: *Cambridge Opera Journal* 5/ 2 (1993), S. 141–165.
- 8 Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 230. Vgl. dazu Sonja Bayerlein, *Die drei Frauengestalten in der Oper Elektra*, Tutzing 1996, S. 171–241.
- 9 Hugo von Hofmannsthal, »Ad me ipsum«, in: Ders., *Reden und Aufsätze III*, Frankfurt a. M. 1980, S. 618.
- 10 Hofmannsthal – Kessler, *Briefwechsel*, S. 216.
- 11 Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, 3. erweiterte Auflage der Gesamtausgabe, Zürich, S. 134.
- 12 Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III*, S. 461.
- 13 Vgl. Kramer, »Fin-de-Siècle Fantasies«, S. 144.
- 14 Hofmannsthal, *Prosa III*, S. 354.
- 15 Kramer, »Fin-de-Siècle Fantasies«, S. 144.
- 16 Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III*, S. 504.
- 17 Dusek, »Sei Er nur nicht, wie alle Männer sind ...«, S. 298.
- 18 Arnold Whittall, »Dramatic structure and tonal organisation«, in: Derrick Puffett (Hg.), *Richard Strauss. Elektra*, Cambridge 1989, S. 55–73, S. 62.
- 19 Derrick Puffett, »The music of Elektra: some preliminary thoughts«, in: Puffett (Hg.), *Richard Strauss. Elektra*, S. 34.
- 20 Bayerlein, *Musikalische Psychologie*, S. 174.
- 21 Kurt Overhoff, *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss. Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition*, Salzburg 1978, S. 202.
- 22 Theodor W. Adorno, »Richard Strauss. Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924«, in: Ders., *Musikalische Schriften V (= Gesammelte Schriften, Bd. 18)*, Frankfurt a. M. 1997, S. 254–262, hier S. 256.
- 23 Whittall, »Dramatic structure and tonal organisation«, S. 62.
- 24 Whittall, »Dramatic structure and tonal organisation«, S. 62.