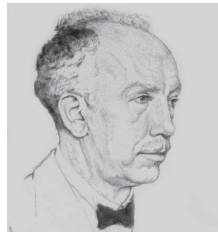


## Richard Strauss (1864 - 1949)

### Lebensstationen

<b>I. Jugendzeit in München</b>	<b>1864 - 1885</b>	
<b>II. Der junge Kapellmeister</b>	<b>1885 - 1889</b>	
Meiningen	1885	
München I	1886	
<b>III. Durchbruch als Komponist mit ersten Meisterwerken</b>	<b>1889 - 1898</b>	<b>Sinfonische Dichtungen</b>
Weimar	1889	
München II	1894	
<b>IV. Führender Komponist des Kaiserreichs</b>	<b>1898 - 1919</b>	<b>Opern</b>
Berlin	1898	
<b>V. Die wechselvolle Spätzeit</b>	<b>1919 - 1949</b>	
Wien/Salzburg	1919	
Garmisch (freischaffend)	1927	



## Vortrag 1

### Biographie:

#### I. Jugendzeit in München (1864-1885)

**Richard Strauss** wurde am 11. Juni 1864 in München geboren. Sein Vater, Franz Strauss, war Solohornist im Orchester der Münchner Hofoper, seine Mutter entstammt der Münchner Brauereifamilie Pschorr. Strauss besuchte das humanistische König Ludwigs-Gymnasium, wo er sich neben der Musik vor allem für Literatur, Geschichte und die Kultur der Antike interessierte. Allein sechs Opern mit antik-mythologischem Sujet belegen seine lebenslange Verbundenheit mit der klassischen Antike. Seine musikalische Ausbildung erhielt Strauss ab dem Kindesalter durch den Vater und durch dessen Orchesterkollegen. Nach dem Abitur vervollständigte er seine Musikausbildung als Autodidakt. Seine ersten Kompositionen waren Klavierwerke, Kammermusik und eine frühe Sinfonie in d-moll.

Den entscheidenden Impuls für seine Entscheidung, Komponist zu werden, gab **Hans von Bülow**, der große Wagner-Dirigent, der in den späten 1860er Jahren das Münchner Hofoperorchester leitete. Bülow überzeugte Strauss auch, die Kapellmeister-Laufbahn einzuschlagen. Über 40 Jahre übte Strauss neben dem Komponieren das Amt eines Opernkapellmeisters aus. Seine wichtigsten Stationen waren: 1885 Meiningen, 1886 München I, 1889 Weimar, 1894 München II, 1898 Berlin, 1919 Wien/Salzburg. Seine kompositorische Hochphase fiel in die Jahre der Jahrhundertwende (1890-1920). (Näheres siehe Übersichtstafel).

Ab 1927 lebte Strauss freischaffend bis zu seinem Tod in seinem Haus in Garmisch.

#### II. Der junge Kapellmeister: Meiningen und München I (1885-1889)

Seine Kapellmeister-Laufbahn begann Strauss in **Meiningen**. Ende der 1860er Jahre hatte sich **Bülow** von Wagner getrennt, weil dieser ein Verhältnis mit seiner Frau Cosima hatte, das schließlich zur Scheidung führte. Cosima heiratete bald darauf Wagner. Tief enttäuscht gründete Bülow im thüringischen Meiningen ein eigenes Orchester, das bald Weltruhm erlangte. 1884 trifft Bülow Strauss, und bald wird er dessen musikalischer Ziehvater. Er lehrt ihn das Dirigieren und vertraut ihm 1885 schließlich die Leitung seines Orchesters an, um selbst ein Kapellmeister-Angebot aus St. Petersburg anzunehmen. In Meiningen lernt Strauss **Alexander Ritter** kennen, den ersten Konzertmeister des Orchesters, mit dem ihn bald eine tiefe Freundschaft verbindet. Ritter ist überzeugter Wagnerianer und führt Strauss in die Gedankenwelt von Wagner und Schopenhauer ein. Es ist die entscheidende Wende in Strauss' kompositorischer Laufbahn: Strauss wird durch Ritter zum bedingungslosen Wagnerianer und zum Anhänger der Liszt'schen Programmmusik. Trotz großer Erfolge verlässt Strauss Meiningen bereits nach einem Jahr und kehrt nach München zurück, wo er an der Hofoper das Amt des 3. Kapellmeisters übernimmt.

Sein neues Amt in **München** gefällt Strauss jedoch überhaupt nicht, denn als 3. Kapellmeister bekommt er nur unbedeutende Werke zum Dirigieren. Eine ausgedehnte Bildungsreise nach Italien inspiriert ihn zu neuen Ideen. Tief beeindruckt von der Landschaft und den Monumenten der Antike komponiert er nach seiner Rückkehr seine erste Sinfonische Dichtung: „Aus Italien“ op. 16. Das Werk wird zwar kein großer Erfolg, aber Strauss spürt, dass ihn die Programmmusik nun nicht mehr loslässt. Er tritt endgültig in die Fußstapfen von Franz Liszt. Nach dem düsteren „Macbeth“ komponiert Strauss als dritte Tondichtung „Don Juan“ op. 20, und mit diesem Werk gelingt ihm schließlich der internationale Durchbruch. „Don Juan“ entsteht 1889 in Weimar, der dritten Wirkungsstätte von Strauss. Bevor er München verlässt, lernt Strauss noch eine junge Sängerin kennen: Pauline de Ahna, die seine Schülerin – und bald seine Ehefrau wird.

---

## Die sinfonische Programmmusik

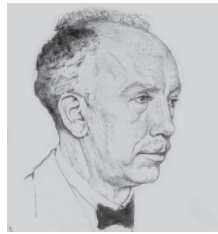
Die beiden wichtigsten Kompositionsgattungen von Strauss sind die **Sinfonische Dichtung** und die **Oper** – die Hauptgattungen seiner beiden großen Vorbilder Franz Liszt und Richard Wagner. Die Sinfonische Dichtung ist eine Form der Orchestermusik, die zur Gattung der „Programmmusik“ gehört. Der Begriff „Programmmusik“ bezeichnet eine Musik, die nach einem „Programm“ verläuft, d.h. die einen außermusikalischen programmartigen Inhalt hat, die eine „Geschichte“ erzählt – ohne Worte, rein instrumental.

**Thema** bzw. „Programm“ **einer Programmmusik** kann sein:

1. ein Roman- oder Dramenstoff aus der Literatur (z.B. „Don Juan“)
2. ein Ereignis der Geschichte (z.B. Liszt: „Die Hunnenschlacht“)
3. eine Begebenheit oder Erscheinung der Natur (z.B. Strauss: „Eine Alpensymphonie“)
4. eine vom Komponisten frei erfundene Geschichte (z.B. Strauss: „Tod und Verklärung“)

Das kompositorische Hauptelement der Programm-Musik ist die Tonmalerei. Bereits in der Renaissance war Tonmalerei Gegenstand von Kompositionen, ebenso im Barock und noch bei Joseph Haydn in der Wiener Klassik. In der Epoche der Hochromantik, kurz nach Beethovens Tod (1830), haben dann die Komponisten Hector Berlioz (1803-69) und Franz Liszt (1811-86), inspiriert durch Beethovens 6. Sinfonie („Pastorale“), die Orchestergattung der Programmsinfonie bzw. der Sinfonischen Dichtung geschaffen. Dabei orientierten sie sich formal zunächst an der traditionellen klassischen Sinfonieform, bis Liszt und Strauss später auch neue Formen entwickelten.

Die **klassische Sinfonie** war um 1800 eine gehobene höfische Unterhaltungsmusik. Beethoven brachte in ihr zwar durch gegensätzliche musikalische Charaktere und widerstreitende Strukturen eine subjektive Idee zum Ausdruck – die Idee eines Aufbegehrens; im Gegensatz zur späteren Programmsinfonie stellt die klassische Sinfonie aber nichts Außermusikalisches dar. Sie bildet keinen gegenständlichen Inhalt ab. Die **Form** der klassischen Sinfonie, wie sie sich etwa in Beethovens 1. Sinfonie zeigt, weist in der Regel 4 Sätze auf, von denen dem ersten, dem schnellen Kopfsatz, die größte Bedeutung zukommt. Das Formmodell dieses Satzes ist die Sonatenhauptsatzform (SHF), die auf den Teilen Exposition, Durchführung, Reprise und Coda beruht, in denen 2 bzw. 3 charaktermäßig gegensätzliche Themen („männlich“/„weiblich“) motivisch und in strenger Tonartendisposition verarbeitet werden. (Näheres siehe Tafel zur klassischen Sinfonie).



## Vortrag 2

### Biographie: III. Durchbruch als Komponist mit ersten Meisterwerken (1889-1898)

Von der Hofoper seiner Heimatstadt München, der zweiten Station seiner Kapellmeister-Laufbahn, war Strauss ziemlich enttäuscht, da man ihn dort als 3. Kapellmeister keine bedeutenden Werke dirigieren ließ. So wandte er sich 1889 auf Empfehlung von Hans von Bülow nach **Weimar (1889-1894)**. An Goethes herzoglichem Theater wurde er 2. Kapellmeister. Das Theater war allerdings recht klein, so dass sein Wunschtraum, dort Werke von Wagner aufzuführen, nur bedingt realisierbar war. Kompositorisch aber macht Strauss gewaltige Fortschritte, vor allem mit den beiden sinfonischen Dichtungen „Don Juan“ op. 20 und „Tod und Verklärung“ op. 24. Strauss wird nun als Komponist international bekannt. Seine erste Oper, „Guntram“, entsteht, die allerdings kein Erfolg wird. Allzu deutlich ist noch Wagners Vorbild zu erkennen, im Sujet wie in der Kompositionsweise. Gegen Ende der Weimarer Zeit erleidet Strauss eine schwere Lungenentzündung, die er aber mit einer ausgedehnten Reise in den Süden – nach Griechenland und schließlich Ägypten – ausheilen kann. Der Aufenthalt in Athen wird entscheidend für seine spätere Hinwendung zu antiken Opernstoffen. Da sich seine Hoffnung, bald die Gesamtleitung der Oper in Weimar zu übernehmen, zerschlägt, kehrt er 1894 wieder zurück an die Hofoper von **München (1894-1898)**, diesmal als 2. Kapellmeister. Doch hier wird er erneut enttäuscht. Denn überzeugt, dass man ihn bald zum Chefdirigenten ernennen würde, muss er erleben, dass man statt ihm Felix Weingartner aus Berlin zum Nachfolger des scheidenden Musikchefs Hermann Levi bestimmt. Strauss kann aber immerhin dessen Stelle in Berlin übernehmen, und in Berlin wird er sich bald für lange Zeit glücklich fühlen. In München aber entstehen noch drei weitere bedeutende sinfonische Dichtungen: „Till Eulenspiegel“ op. 28, „Also sprach Zarathustra“ op. 30 und „Don Quixote“ op. 35. Im Jahre 1894, Strauss ist nun 30 Jahre alt, stirbt sein großes Idol Hans von Bülow. Im Herbst 1894 heiratet Strauss seine Schülerin, die Sängerin **Pauline de Ahna**, Tochter eines Generals. Mit ihrem sprunghaften, eigensinnigen Wesen wird sie Strauss zwar des öfteren düpiert, sie wird ihm aber bis an sein Lebensende treu zur Seite stehen. Und ihre Gesangkunst ist der Auslöser für viele Liedwerke, die Strauss nun komponiert und die er mit ihr zur Aufführung bringt. Auch sein Liedschaffen wird so nun bedeutend.

### Don Juan op. 20

Der Frauenverführer Don Juan, die Figur eines spanischen Dramas des 17. Jahrhunderts, die durch Mozarts Oper „Don Giovanni“ weltberühmt wurde, hat noch im 19. Jahrhundert die Gemüter bewegt. Nikolaus Lenau schuf ein gleichnamiges dramatisches Gedicht in deutscher Sprache, das Strauss zur Komposition seiner ersten berühmten Sinfonischen Dichtung inspirierte (1889). Die einsätzliche Komposition zeigt in ihrer Form noch den Einfluss der klassischen Sonatenform, wesentliche Teile des Werks lassen sich aber damit nicht erklären. So gibt es zwar mehrere wiederkehrende Haupt- und Seitenthemen, die auch noch die traditionelle Charakterzuteilung („männlich“/„weiblich“) erkennen lassen, aber die Abfolge dieser Themen ist nicht mehr an die alte Form gebunden, sondern hängt vom Verlauf der programmatischen Geschichte ab, die die Musik erzählt.

So folgt etwa nach dem draufgängerischen Hauptthema Don Juans die Darstellung seiner ersten Liebesepisode, jedoch nicht mit dem Einsatz des ersten Seitenthemas, sondern zunächst mit freien tonmalerischen Figuren, die das „Anbandeln“ des Schürzenjägers illustrieren. Und das berühmte Hornthema, das Don Juans „Siegeregefühl“ nach dem ersten erfolgreichen Abenteuer zum Ausdruck bringt, erscheint nicht etwa noch in der Exposition, sondern infolge der programmatischen Erzählidee erst am Ende der Durchführung. Für Strauss ist nicht die formale Anlage entscheidend, sondern vor allem die klangliche Ausgestaltung der zahlreichen tonmalerischen Partien – etwa bei der lockenden Verführung der Geliebten durch die Solovioline, oder beim Thema der Liebeserfüllung durch die Oboe (Sinnbild der Geliebten), deren Motiv von der expressiven Cello-Kantilene Don Juans kontrapunktisch geradezu „umschlungen“ wird.

## Tod und Verklärung op. 24

Die sinfonische Dichtung „Tod und Verklärung“ entstand kurz nach „Don Juan“ (1889). Das Programm des Werks hat Strauss selbst entworfen: ein Sujet, das stark an Richard Wagner erinnert (Erlösungsgedanke), wie überhaupt das Werk auch in seiner pathetischen Kompositionshaltung Wagner sehr nahe steht. Sein Programm handelt vom Tod eines Idealisten, dem die Vollendung seiner Ideale auf Erden nicht gegönnt war, und dem posthum die Verklärung seines Wirkens zuteil wird. Die Musik schildert zunächst in realistischer Tonmalerei das Ringen des Menschen mit dem Tod, dem später, in einem schmerzfreien Moment, noch einmal sein vergangenes Leben vor Augen tritt: seine Kindheit, seine Jugend und sein Wirken als gereifter Mann. Unmittelbar mit Eintritt des Tods beginnt dann die Verklärung, die, hervorwachsend aus dem Dunkel des Todes, sich bald zu einem hymnischen Choral in leuchtendem Wagnerschen Pathos steigert (nicht unähnlich dem Gralsthema aus der Oper „Parsifal“). In diesem Werk sind die Formteile der traditionellen Sonaten- bzw. Sinfonieform als „Stationspfeiler“ noch deutlicher erkennbar als im „Don Juan“.

### Tod und Verklärung – Programm von Strauss

Formteil-Zuordnung nicht von Strauss

#### Langsame Einleitung Largo

- 1\* Der Kranke **liegt im Schlummer** zu Bette, schwer und **unregelmäßig atmend**.
- 2\* Freundliche Träume zaubern ein **Lächeln** auf das Anlitz des schwer Leidenden.
- 3\* Der Schlaf wird leichter (= unruhiger)

#### Exposition (Hauptthema) Allegro molto agitato

- 4\* Dann **erwacht** er.
- 5\* Gräßliche **Schmerzen** beginnen ihn wieder zu foltern, das Fieber **schüttelt** seine Glieder.

#### Seitenthemen Meno mosso

- 6\* Als der Anfall zu Ende geht und die Schmerzen nachlassen, **gedenkt** er seines **vergangenen Lebens**:
  - \* Seine **Kindheit** zieht an ihm vorüber.
  - \* Seine **Jünglingszeit** mit seinem **Streben** und seinen **Leidenschaften**

#### Durchführung Molto appassionato

- 7\* Und dann, während schon **wieder Schmerzen** sich einstellen, erscheint ihm die Leuchte seines Lebenspfades: die „Idee“, das Ideal, das er (**als Mann**) zu verwirklichen versuchte, aber nicht vollenden konnte, weil es von Menschenhand nicht zu vollenden war.

#### Reprise Allegro molto agitato

- 8\* Die **Todesstunde** naht: die Seele verläßt den Körper...

#### Coda Moderato

... um im ewigen Weltenraum das in herrlichster Gestalt vollendet zu finden, was hienieden nicht erfüllt werden konnte.“  
(**Verklärung**)

## Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28

nach alter Schelmenweise in Rondeauform für großes Orchester gesetzt

Im Gegensatz zu den vorangehenden sinfonischen Dichtungen, die thematisch alle ernster Natur waren, spielt im „Till“ die Ironie eine entscheidende Rolle. Strauss wollte mit diesem Werk u.a. seinen allzu konservativen, fortschrittsfeindlichen bayerischen Zeitgenossen einen Spiegel vorhalten. Der historische Eulenspiegel war ein Spaßmacher aus dem 14. Jahrhundert, der als Vagabund durch die norddeutschen Lande zog, um seine Mitbürger mit respektlosen Streichen zu ärgern, bzw. sie durch Nachahmung ihres Verhaltens zum Lachen zu bringen. Auch für dieses Werk gab Strauss später ein „Programm“ heraus, das über Inhalt und Abfolge der musikalischen Szenen Aufschluss gibt. Bei der Formgebung dieses Werks orientierte sich Strauss an der alten Musizierform des Rondos, worauf schon der Untertitel des Werks verweist, der mit seiner altertümlichen Schreibweise (rondeau) auch auf den ironisch historisierenden Grundcharakter des Werks hindeutet. Thematisch beruht die Komposition auf 2 kontrastierenden Hauptthemen für die Figur des Till sowie auf motivisch freien Melodieteilen für die Episoden, die im rondoartigen Wechsel aufeinanderfolgen. Die kompositorische Genialität des Werks aber liegt – neben den köstlichen ironischen Tonmalereien – vor allem in der motivischen Variationskunst, mit der Strauss aus den beiden Hauptthemen die unterschiedlichsten Charaktere entwickelt.

### Till Eulenspiegel – Programmhinweise von Strauss

#### Prolog (Langsame Einleitung)

1 Es war einmal ein Schalknarr... Takt 1

#### Hauptteil

2 ... namens Till Eulenspiegel Takt 7

3 Das war ein arger Kobold Takt 46

4 Auf zu neuen Streichen Takt 51

5 Wartet nur, ihr Duckmäuser Takt 113

6 Hopp! Zu Pferde mitten durch die Marktweiber Takt 133

7 Mit Siebenmeilenstiefeln kneift er aus Takt 151

8 In einem Mauselloch versteckt Takt 155

9 Als Pastor verkleidet trieft er von Salbung und Moral Takt 179

10 Doch aus der großen Zehe guckt der Schelm hervor Takt 191

11 Fasst ihn ob des Spottes mit der Religion doch ein heimliches Grauen vor dem Ende Takt 196

12 Till als Kavalier, zarte Höflichkeiten mit schönen Mädchen tauschend Takt 202

13 Er wirbt um sie Takt 229

14 Ein feiner Korb ist auch ein Korb Takt 245

15 Schwört Rache zu nehmen an der ganzen Menschheit Takt 253

16 Philistermotiv Takt 293

17 Nachdem er den Philistern ein paar ungeheuerliche Thesen aufgestellt hat, überläßt er die Verblüfften ihrem Schicksal Takt 293

18 Grimasse von weitem Takt 370

19 Tills Gassenhauer Takt 375

*Von Strauss nicht betitelte Szenen:*

20 Kurze Reflexion über sein Treiben Takt 386

21 Auf einem ländlichen Fest Takt 410

22 Auf dem Zenit seines Lebens Takt 429

23 Triumphzug Takt 482

24 Zweiter Triumphzug Takt 564

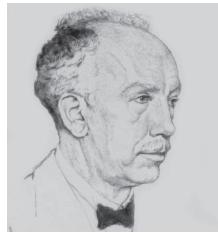
25 Das Gericht Takt 571

26 Er pfeift noch gleichgültig vor sich hin Takt 579

27 Hinauf auf die Leiter! Da baumelt er, die Luft geht ihm aus, eine letzte Zuckung – und Tills Sterbliches hat geendet Takt 612

#### Epilog (Coda)

28 Es war einmal ein Schalknarr Takt 729



## Vortrag 3

### Biographie IV: Führender deutscher Komponist der Kaiserzeit (1898-1919 – Berlin)

Um die Jahrhundertwende bricht in der Kunst ein neues Zeitalter an: Impressionismus und Jugendstil werden von einem radikalen Expressionismus abgelöst. Schönberg und Strawinsky beginnen ihren kompositorischen Weg und beherrschen mit provokativen Skandalkonzerten die Schlagzeilen. Auch Strauss entwickelt sich um 1900 zum Avantgardisten, zum „Bürgerschreck“, vor allem mit seinen Opern „Salome“ und „Elektra“. 1998 wechselt Strauss von München als neuer Preußischer Hofkapellmeister an die Berliner Hofoper. Die Musikverhältnisse in Berlin sagen ihm außerordentlich zu, er fühlt sich dort mit seiner Frau und dem kleinen Sohn sehr wohl, und er wird als Dirigent hochgeschätzt. Seine bedeutendste Zeit als Komponist und Dirigent bricht nun an, er wird zum führenden deutschen Komponisten der Kaiserzeit. Es entstehen in einem wahren Schaffensrausch seine drei berühmten Opern „Salome“, „Elektra“ und „Der Rosenkavalier“. Danach dann „Ariadne auf Naxos“ und „Die Frau ohne Schatten“.

Zuvor komponierte Strauss noch zwei weitere sinfonische Dichtungen („Don Quixote“ op. 35 und „Ein Heldenleben“ op. 40) sowie seine zweite Oper „Feuersnot“, eine musikalische Satire über seine bayerische Heimatstadt. Wie sein Erstling „Guntram“ konnte sich aber auch diese Oper nicht durchsetzen. Die sinfonische Dichtung „Ein Heldenleben“ ist sein komplexestes und tonal radikalstes sinfonisches Werk. Es ist autobiografisch geprägt und reflektiert sein bisheriges Leben: das Leben eines Künstlers, der sich mit den Widrigkeiten seiner Umwelt auseinandersetzen muss. Straussens Musik wird nun sehr modern, mit kakophonischen Klängen an der Grenze zur Atonalität. 1898 ruft Strauss mit Freunden eine Komponistenvereinigung ins Leben: die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“, die einige Jahre später die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht“ gründen wird, das Vorläuferinstitut der heutigen GEMA, die die Aufführungsrechte der Komponisten regelt. Das große Ansehen, das Strauss nun in der Öffentlichkeit genießt, zeigt sich 1903 in der Verleihung der Ehrendoktorwürde an ihn durch die philosophische Fakultät der Universität Heidelberg. 1904 unternimmt Strauss mit seinem Berliner Orchester eine große Nordamerikareise. Dabei führt er u.a. sein neuestes Instrumentalwerk auf: die „Sinfonia domestica“ op. 53, quasi eine private sinfonische Familien-erzählung, die mit zahlreichen Neuerungen im Bereich der Instrumentierung aufwartet. Strauss überarbeitete zu dieser Zeit die berühmte Instrumentationslehre seines Vorbilds Hector Berlioz, die er 1905 neu herausgibt. In diesem Jahr, wenige Monate vor der Premiere von „Salome“, stirbt Straussens Vater.

### Salome - Musikdrama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung op.54

In seinem 1905 vollendeten Musikdrama „Salome“ präsentiert Strauss eine neuartige exotisch-erotische Klangwelt, die die Sinnlichkeit einer perversen Liebe in der orientalischen Spätantike reflektiert. Das für die damalige Zeit skandalöse **Sujet** der Oper beruht auf Evangelienberichten zum gewaltsamen Tod Johannes des Täufers, aus denen der britische Schriftsteller Oscar Wilde 1893 das Schauspieldrama „Salome“ geschaffen hatte, dessen Übersetzung Strauss als direkte Textgrundlage für sein Musikdrama verwendete („Literaturoper“). Die Handlung spielt in der damaligen römischen Provinz Judäa zur Zeit von Christi Geburt. Salome, die jugendlich-laszive Stieftochter des dekadenten Statthalters Herodes verliebt sich in den gefangen gehaltenen Propheten und will ihn küssen. Da sich der Prophet diesem Ansinnen strikt verweigert, wird er auf Salomes Wunsch hin enthauptet. Herodes hatte seiner Stieftochter unter Eid zugesagt, ihr jeden Wunsch zu erfüllen, wenn sie sich an seinem Geburtstagsfest zur Aufführung eines erotischen Tanzes („Tanz der sieben Schleier“) bereit erkläre. Salome tanzt den Tanz und fordert als Belohnung die Enthauptung des Propheten. Den abgeschlagenen Kopf lässt sie sich in einer Silberschale bringen, um ihn, in einer kruden Gefühlsmischung aus Nekrophilie, Erotik und jugendlichem Trotz, vor den Augen der Geburtstagsgesellschaft zu küssen – zum Entsetzen ihres abergläubigen Stiefvaters, der Salome daraufhin töten lässt.



---

Die **Musik** von Strauss illustriert mit schillernden Klängen und raffinierten Instrumentationseffekten sowohl das prachtvoll Dekadente des orientalischen Ambiente als auch die verderbte Sinnlichkeit am Hof des Tetrarchen. Strauss stößt dabei mit seiner Melodik und Harmonik bis an die Grenzen der Tonalität vor, die er jedoch nur punktuell zum Zweck der Ausdruckssteigerung mit bitonalen Klängen überschreitet. Daneben stehen wundervolle lyrische Gesänge in traditioneller tonaler Harmonik: etwa wenn Salome ihre Liebessehnsucht aussingt oder wenn der Prophet in menschlichen Tönen Gottes Güte preist.

Die **Form** der Oper ist einaktig und gemäß Richard Wagners späten Musikdramen „durchkomponiert“. Es gibt also keine einzelnen Arien oder Rezitative mehr, sondern es herrscht „musikalische Prosa“: ein ununterbrochener Fluss aus heterogenen musikalischen Figuren, die wie im Sprechdrama dem Prinzip des dramatischen Dialogs folgen. Die Basis der Melodik bildet dabei wie bei Wagner eine „**Leitmotiv**“-**Struktur**, deren immer wiederkehrende musikalische Motive den inhaltlich-dramaturgischen und musikalischen Zusammenhang des Werks garantieren. Leitmotive sind kurze Motive, die bestimmten Personen, Verhaltensweisen oder Empfindungen zugeordnet sind und so den Hörer durch die Handlung und die Musik „leiten“. Mit ihrem spezifischen Ausdruckscharakter fügen sie dem Text der Gesangssolisten eine zusätzliche Aussage hinzu, die die Aussage des gesungenen Texts verstärken - oder aber auch konterkarieren kann, etwa als musikalische Vorahnung von neuen Ereignissen. Beispiel: Wenn Salome mit ihrem gesungenen Text zunächst eine emotionale Distanz zu dem Propheten suggeriert („Er ist schrecklich!“), diese Worte jedoch auf die Töne eines erotisch verlockenden Leitmotivs singt, dann deutet die Musik bereits darauf hin, was ihr späteres wirkliches Ansinnen sein wird: Jochanaan erotisch in Versuchung zu führen! Das kompositorisch Interessante an den Leitmotiven ist zudem, dass sie durch kleine melodisch-harmonische Veränderungen variiert werden können und so einen völlig andersartigen Ausdruckscharakter als zuvor annehmen. In der motivischen Variationskunst aber ist Strauss neben seiner Kunst der Tonmalerei der unübertroffene Meister seiner Zeit. Die Uraufführung des Werks in Dresden geriet für ihn zum größten Triumph seiner bisherigen Laufbahn.

Die Verfilmung des Musikdramas aus dem Jahre 1974 mit dem Ensemble der Wiener Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Karl Böhm ist im Netz frei verfügbar unter:

[www.youtube.com/watch?v=BNUZsI3XBEY](https://www.youtube.com/watch?v=BNUZsI3XBEY)



## Salome 3. Szene

			Und wenn sie gleich nicht bereut, heisst sie herkommen, denn die Geissel des Herrn ist in seiner Hand.
<i>Glaube</i>	JOCHANAAN		SALOME
<i>Mission</i>	Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist? Wo ist er, der eines Tages im Angesicht alles Volkes in einem Silbermantel sterben wird?	<i>Verlockung</i>	Er ist schrecklich. Er ist wirklich schrecklich.
<i>Glaube</i>	Heisst ihn herkommen,		NARRABOTH
<i>Mission</i>	auf dass er die Stimme Dessen höre, der in den Wüsten und in den Häusern der Könige gekündet hat.		Bleibt nicht hier, Prinzessin, ich bitte Euch!
<i>Glaube</i>			SALOME
	SALOME		Seine Augen sind von allem das Schrecklichste.
	Von wem spricht er?	<i>TM (tiefe Stimme)</i>	Sie sind wie die schwarzen Höhlen, wo die Drachen hausen!
	NARRABOTH		Sie sind wie schwarze Seen, aus denen irres Mondlicht flackert.
	Niemand kann es sagen, Prinzessin.	<i>TM</i>	Glaubt ihr, dass er noch einmal sprechen wird?
	JOCHANAAN		NARRABOTH
<i>Mission</i>	Wo ist sie, die sich hingab		Bleibt nicht hier, Prinzessin, ich bitte Euch, bleibt nicht hier.
<i>TM (Gräuel)</i>	der Lust ihrer Augen, die gestanden hat vor buntgemalten Männerbildern, und Gesandte ins Land der Chaldäer schickte?		SALOME
	SALOME	<i>Glaube</i>	Wie abgezehrt er ist!
	Es spricht von meiner Mutter.	<i>TM</i>	Er ist wie ein Bildnis aus Elfenbein. Gewiss ist er keusch wie der Mond. Sein Fleisch muss sehr kühl sein, kühl wie Elfenbein.
	NARRABOTH	<i>Verlockung (Orchester)</i>	Ich möchte ihn näher beseh'n.
	Nein, nein, Prinzessin.	<i>Glaube (Gesang)</i>	
	SALOME		NARRABOTH
	Ja, er spricht von meiner Mutter.		Nein, nein, Prinzessin.
	JOCHANAAN		SALOME
<i>Mission</i>	Wo ist sie, die den Hauptleuten Assyriens sich gab?		Ich muss ihn näher beseh'n.
	Wo ist sie, die sich den jungen Männern der Ägypter gegeben hat, die in feinen Leinen und Hyacinthgesteinen prangen, deren Schilde von Gold sind und die Leiber wie Riesen?		NARRABOTH
<i>TM</i>			Prinzessin! Prinzessin!
<i>TM (Gräuel)</i>	Geht, heisst sie aufstehen vom Bett ihrer Greuel, vom Bett ihrer Blutschande;		JOCHANAAN
<i>Glaube</i>	auf dass sie die Worte Dessen vernehme, der dem Herrn die Wege bereitet, und ihre Missetaten bereue.	<i>Glaube</i>	Wer ist dies Weib, das mich ansieht? Ich will ihre Augen nicht auf mir haben. Warum sieht sie mich so an mit ihren Goldaugen unter den gleissenden Lidern? Ich weiss nicht, wer sie ist. Ich will nicht wissen, wer sie ist. Heisst sie gehn! Zu ihr will ich nicht sprechen.
<i>TM (Gräuel)</i>			

	SALOME		Die Rosen im Garten von Arabiens Königin sind nicht so weiss wie dein Leib, nicht die Rosen im Garten der Königin, nicht die Füsse der Dämmerung auf den Blättern, nicht die Brüste des Mondes auf dem Meere.
<i>Neugierde Schlange</i>	Ich bin Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa.		Nichts in der Welt ist so weiss wie dein Leib. Lass mich ihn berühren deinen Leib.
	JOCHANAAN		JOCHANAAN
	Zurück, Tochter Babylons! Komm dem Erwählten des Herrn nicht nahe!		
<i>Zorn</i>	Deine Mutter hat die Erde erfüllt mit dem Wein ihrer Lüste und das Unmass ihrer Sünden schreit zu Gott.	<i>TM (heller Hochton)</i>	
	SALOME		
	Sprich mehr, Jochanaan, deine Stimme ist wie Musik in meinen Ohren.	<i>Zorn</i>	Zurück, Tochter Babylons! Durch das Weib kam das Übel in die Welt. Sprich nicht zu mir. Ich will dich nicht anhör'n!
	NARRABOTH		
	Prinzessin! Prinzessin! Prinzessin!	<i>Mission</i>	Ich höre nur auf die Stimme des Herrn, meines Gottes.
	SALOME		
	Sprich mehr, sprich mehr, Jochanaan, und sag' mir, was ich tun soll?		SALOME
	JOCHANAAN		Dein Leib ist grauenvoll. Er ist wie der Leib eines Aussätzigen. Er ist wie eine getünchte Wand, wo Nattern gekrochen sind; wie eine getünchte Wand, wo Skorpione ihr Nest gebaut. Er ist wie ein übertünchtes Grab voll widerlicher Dinge. Er ist grässlich, dein Leib ist grässlich.
	Tochter Sodoms, komm mir nicht nahe! Vielmehr bedecke dein Gesicht mit einem Schleier, streue Asche auf deinen Kopf, mach' dich auf in die Wüste und suche des Menschen Sohn!	<i>TM</i>	In dein Haar bin ich verliebt, Jochanaan. Dein Haar ist wie Weintrauben, wie Büschel schwarzer Trauben, an den Weinstöcken Edoms. Dein Haar ist wie die Cedern, die grossen Cedern. von Libanon, die den Löwen und Räubern Schatten spenden. Die langen schwarzen Nächte, wenn der Mond sich verbirgt, wenn die Sterne bängen, sind nicht so schwarz wie dein Haar. Des Waldes Schweigen ... Nichts in der Welt ist so schwarz wie dein Haar. Lass mich es berühren, dein Haar!
<i>Mission</i>		<i>Verlockung</i>	
	SALOME		
	Wer ist das, des Menschen Sohn? Ist er so schön wie du, Jochanaan?		
<i>Verlockung</i>			
	JOCHANAAN		
	Weiche von mir! Ich höre die Flügel des Todesengels im Palaste rauschen.		
	SALOME	<i>TM (Fauchen)</i>	
	Jochanaan!		
	NARRABOTH		
	Prinzessin, ich flehe, geh' hinein!		
	SALOME		
<i>TM (langer Rufton)</i>	Jochanaan!	<i>Verlockung</i>	
<i>Verlockung</i>	Ich bin verliebt in deinen Leib, Jochanaan! Dein Leib ist weiss wie die Lilien auf einem Felde, von der Sichel nie berührt. Dein Leib ist weiss wie der Schnee auf den Bergen Judäas.		
		<i>Mission</i>	Zurück, Tochter Sodoms! Berühre mich nicht! Entweihe nicht den Tempel des Herrn, meines Gottes!

SALOME

*TM*

Dein Haar ist grässlich!  
Es starrt von Staub und Unrat.  
Es ist wie eine Dornenkrone auf  
deinen Kopf gesetzt.  
Es ist wie ein Schlangenknoten,  
gewickelt um deinen Hals.  
Ich liebe dein Haar nicht.

Deinen Mund begehre ich, Jochanaan.  
Dein Mund ist wie ein Scharlachband  
an einem Turm von Elfenbein.  
Er ist wie ein Granatapfel von  
einem Silbermesser zerteilt.  
Die Granatapfelblüten in den Gärten  
von Tyrus,  
glüh'nder als Rosen, sind nicht so rot.  
Die roten Fanfaren der Trompeten,  
die das Nah'n von Kön'gen künden  
und vor denen der Feind erzittert,  
sind nicht so rot wie dein roter Mund.  
Dein Mund ist röter als die Füße  
der Männer  
die den Wein stampfen in der Kelter.  
Er ist röter als die Füße der Tauben,  
die in den Tempeln wohnen.  
Dein Mund ist wie ein Korallenzweig  
in der Dämm'rung des Meers,  
wie der Purpur in den Gruben von Moab,  
der Purpur der Könige. Nichts in der Welt  
ist so rot wie dein Mund.  
Lass mich ihn küssen, deinen Mund.

*TM (Pauke)*

JOCHANAAN

Niemals, Tochter Babylons,  
Tochter Sodoms! Niemals!

SALOME

*Kuss* Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan.  
Ich will deinen Mund küssen.

NARRABOTH

Prinzessin, Prinzessin,  
die wie ein Garten von Myrrhen ist,  
die die Taube aller Tauben ist,  
sieh diesen Mann nicht an.  
Sprich nicht solche Worte zu ihm.  
Ich kann es nicht ertragen.

SALOME

*Kuss* Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan.  
Ich will deinen Mund küssen.

**Narraboth  
ersticht sich!**  
Lass mich deinen Mund küssen,  
Jochanaan.

*TM*

JOCHANAAN

*Mission* Wird dir nicht bange, Tochter der  
Herodias?

SALOME

*Kuss* Lass mich deinen Mund küssen,  
Jochanaan!

JOCHANAAN

*Mission  
Glaube* Tochter der Unzucht,  
es lebt nur einer, der dich retten kann.  
Geh, such ihn, such ihn!  
Er ist in einem Nachen  
auf dem See Galiläa  
und redet zu seinen Jüngern.  
*Kuss  
Mission* Knie nieder am Uferdes Sees,  
ruf ihn an und rufe ihn beim Namen.  
*TM (Fanfaren)* Wenn er zu dir kommt,  
und er kommt zu allen, die ihn rufen,  
dann bücke dich zu seinen Füßen,  
dass er dir deine Sünden vergebe.

*Mission  
Glaube*

SALOME

*Kuss* Lass mich deinen Mund küssen,  
Jochanaan.

JOCHANAAN

Sei verflucht,  
Tochter der blutschänderischen  
Mutter. Sei verflucht!

SALOME

*Kuss* Laß mich deinen Mund küssen,  
Jochanaan!

JOCHANAAN

*Kuss  
Glaube* Ich will dich nicht anseh'n.  
Du bist verflucht, Salome.

## Salome Der Schluss

SALOME

*Verlockung*  
*TM*

Ah! Jochanaan, Jochanaan,  
du warst schön.  
Dein Leib war eine Elfenbeinsäule  
auf silbernen Füßen.  
Er war ein Garten voller Tauben  
in der Silberlilien Glanz.  
Nichts in der Welt  
war so weiss wie dein Leib.  
Nichts in der Welt  
war so schwarz wie dein Haar.  
In der ganzen Welt  
war nichts so rot wie dein Mund.

...

*TM*  
*TM (Pauken)*

Oh! Warum sahst du mich nicht an?  
Hättest du mich angesehen,  
du hättest mich geliebt.  
Ich weiss es wohl, du hättest mich  
geliebt.  
Und das Geheimnis der Liebe ist grösser  
als das Geheimnis des Todes.

HERODES zu Herodias

Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter.  
Ich sage dir, sie ist ein Ungeheuer!

HERODIAS

Meine Tochter hat recht getan.  
Ich möchte jetzt hier bleiben.

HERODES

Ah! Da spricht meines Bruders Weib!  
Komm, ich wil nicht an diesem Orte  
bleiben.

Komm, sag' ich dir! Sicher,  
es wird Schreckliches geschehn.  
Wir wollen uns im Palast verbergen,  
*TM* Herodias, ich fange an zu erzittern.  
Manassah, Issachar, Ozias, löscht die  
Fackeln aus!

*TM*

Verbergt den Mond, verbergt die Sterne!  
Es wird Schreckliches geschehn.

SALOME

*Verlockung*

Ah! Ich habe deinen Mund geküsst,  
Jochanaan. Ah! Ich habe ihn geküsst,  
deinen Mund,  
es war ein bitterer Geschmack auf  
deinen Lippen.

*Kuss*

Hat es nach Blut geschmeckt?  
Nein? Doch es schmeckte vielleicht  
nach Liebe.

*Verlockung*

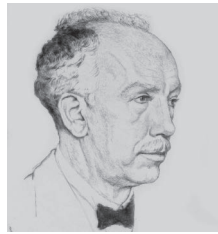
Sie sagen, dass die Liebe bitter  
schmecke.

*Kuss*

Allein was tut's? Was tut's?  
Ich habe deinen Mund geküsst,  
Jochanaan.  
Ich habe ihn geküsst, deinen Mund.

HERODES zu den Soldaten

Man töte dieses Weib!



## Vortrag 4

### Elektra op. 58

#### Entstehungsgeschichte

Nach der Tragödie „Salome“ (1905) wollte Strauss eigentlich eine komische Oper komponieren. Doch nachdem er im Kleinen Theater von Berlin Hofmannsthals Schauspiel „Elektra“ – eine moderne Version des gleichnamigen Dramas von Sophokles (5. Jh. v. Chr.) – gesehen hatte, entschied er sich erneut für ein tragisches antikes Sujet. Mit der Komposition von „Elektra“ beginnt die historisch singuläre Opern-Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Der Wiener Schriftsteller wird für viele Jahre Strauss' Textdichter. Die beiden waren zwar recht gegensätzliche Persönlichkeiten, in ihrem dramaturgischen Theaterdenken aber von einmaliger Gesinnungsgleichheit. Der erhaltene umfangreiche Briefwechsel ist eines der bedeutendsten Zeugnisse kongenialer künstlerischer Zusammenarbeit im Bereich der Oper. Strauss beginnt die Komposition von „Elektra“ im Jahre 1908, die Uraufführung findet bereits ein knappes Jahr später statt. Strauss befindet sich kompositorisch in dieser Zeit in einem wahren Schaffensrausch. Hofmannsthal gestaltete sein Elektra-Drama in Prosa und in freier Form. Um es als Musikdrama zu vertonen, musste Strauss den Text einerseits kürzen, andererseits ließ er den Schriftsteller an anderen Stellen auch zusätzliche Verse einfügen, die ihm als Ruhepunkte der Handlung für ausgedehntere Musikpartien dienten.

#### Die Handlung

Elektra war die Tochter des griechischen Heerführers Agamemnon, der nach der Rückkehr vom Trojanischen Krieg von seiner Gattin Klytämnestra und deren Geliebten Ägisth heimtückisch ermordet wurde. Elektra machte es sich zur Lebensaufgabe, diesen Mord mit Hilfe ihres Bruders Orest zu rächen – durch die Tötung von Klytämnestra und Ägisth. Das Drama beginnt Jahre nach der Ermordung Agamemnons. Ägisth hatte in Mykene die Herrschaft an sich gerissen. Elektra wartet auf die Rückkehr ihres Bruders, den sie als kleinen Jungen nach dem Mord einem Onkel zur Erziehung anvertraut hatte. Sie selbst lebt mit ihrer Schwester Chrysothemis am Hof wie eine Ausgestoßene, von dem Mörderpaar unter strenge Bewachung gestellt. Chrysothemis kann das eingesperrte Dasein nicht mehr ertragen und bittet Elektra, sich mit dem Mörderpaar zu arrangieren, was diese rigide ablehnt. Dann kommt es zu einer Begegnung zwischen Elektra und ihrer Mutter. Klytämnestra leidet unter heftigen Gewissensbissen, die sich in nächtlichen Alpträumen äußern. Sie erhofft sich von ihrer Tochter Rat, obwohl sie um deren Abneigung weiß. Nach anfänglicher gespielter Empathie schreit Elektra ihr dann hasserfüllt ins Gesicht: „Ruhe wirst du erst finden, wenn Du ein Blutopfer dargebracht hast: und zwar dein eigenes – wenn dein Genick blutet!“ Die Mutter erschauert voller Angst. Doch das Schicksal scheint sich zunächst gegen Elektra zu wenden: Zwei Boten bringen die Nachricht, Orest sei durch seine Pferde ums Leben gekommen.

Klytämnestra, deren größte Sorge die Heimkehr des inzwischen erwachsenen Sohnes war, jubelt. Doch die Nachricht ist eine Finte. Orest lebt noch und ist selbst einer der beiden Boten, die die falsche Nachricht überbracht haben, um das Herrscherpaar in Sicherheit zu wiegen. Orest hatte sein Gesicht unkenntlich gemacht und wird am Hofe nicht erkannt. Ebenso sein Freund und Helfer Pylades, der andere „Bote“. Elektra weiß dies aber nicht. Sie glaubt tatsächlich, Orest sei tot. So versucht sie nun Chrysothemis zu gewinnen, um mit ihr zusammen die Rache auszuführen. Die Schwester aber lehnt vehement ab, so dass sich Elektra nun auf sich allein gestellt sieht. Sie will die Tat alleine vollbringen. Doch dann kommt einer der beiden angeblichen Boten – es ist Orest – auf sie zu, unwissend, wer sie ist. Und auch sie erkennt ihren Bruder nicht. In der anschließenden großen „Erkennungsszene“, der Peripetie des Werks, kommt es dann sukzessive zum „Show-down“: zum gegenseitigen Sich-Erkennen von Bruder und Schwester. Elektra ist überwältigt. Zusammen mit Pylades wird Orest dann das Herrscherpaar töten: zunächst Klytämnestra, dann Ägisth. Der Verlauf von Hofmannsthals Drama unterscheidet sich gegenüber der antiken Vorlage von Sophokles vor allem durch den Schluss: Während Elektra bei Sophokles nach der Rache noch weiterlebt, wird sie in Hofmannsthals Drama am Ende einen Freudentanz vollführen und dann entseelt zu Boden stürzen. Ihr Lebensziel ist mit dem Vollzug der Rache erfüllt, ihr Leben beendet.

---

## Die Musik

„Elektra“ ist wie „Salome“ ein einaktiges „Musikdrama“ im Wagnerschen Sinn. Auch diese Oper hat eine freidurchkomponierte Form mit Leitmotivstruktur und ist stark von Tonmalerei geprägt. Und wie in „Salome“ zielt Strauss mit seiner Musik auch hier weniger auf die Darstellung der schlechterdings knappen äußeren Handlung ab, als vielmehr auf die psychologische Charakterisierung der Hauptpersonen. So stellt er etwa das zerrissene Wesen von Klytämnestra, die sich einerseits hochmütig und unnahbar, andererseits ängstlich und abergläubig gibt, mit hochmodernen tonal gebrochenen, zerrissenen Klängen dar: bitonale Klänge, die sich hart an der Grenze zu atonaler Musik bewegen. Ganz im Gegensatz dazu seine Charakterisierung von Chrysothemis, deren schlichtes Gemüt er mit eher traditionellen Klängen kennzeichnet. Elektras Musik aber spiegelt nicht nur klanglich die Gradlinigkeit ihres Charakters wider – in ihrem Hass auf das Herrscherpaar ebenso wie in ihrer tiefen Liebe zu ihrem Bruder –, sondern ihre Geradlinigkeit zeigt sich auch in der Einbettung ihrer Klänge in einen stringenten Tonartenplan, der das ganze Werk durchzieht: Elektras Hass- und Rachedgedanken beispielsweise erklingen im historisch „vorbelasteten“ C-moll, ihr unverrückbarer Glaube an ihren späten Rachetriumph dagegen in Klängen von C-dur! Die Tonmalerei schließlich, für die Strauss berühmt ist, und die in den bildhaft-allegorischen Textworten von Hofmannsthals Poesie überreiche Anregung findet, ist fast in jeder Szene klangprägend. Insgesamt am nachdrücklichsten beeindruckt Straussens Musik wohl bei Elektras blühender Kantilene in der Erkennungsszene, beim aufwühlend kakophonem Zwischenspiel nach der Erkennungsszene, im grausig-herben Zwiegespräch zwischen Elektra und ihrer Mutter sowie im walkürefhaften Charakter von Elektras Schlusstanz. Die leitmotivische Durchdringung der Partitur aber spiegeln sogar die Schlusstakte wieder, in denen das alles beherrschende Agamemnon-Motiv selbst in den nur die Schlusswirkung unterstreichenden Paukenstimmen erklingt. Die riesige „Elektra“-Partitur mit teilweise 35 individuellen Orchesterstimmen (bei einer Besetzungsgröße des Orchesters von fast 120 Spielern) ist für eine Oper einzigartig.

Text 1

**Elektra**

ELEKTRA

Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort,  
hinabgescheucht in seine kalten Klüfte...

*dem Boden zugewandt*

König/Aga

**Agamemnon!** Agamemnon!  
Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft,  
dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?

*flüsternd*

Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's,  
die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben.  
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,  
in deinem königlichen Bette schläft.  
Sie schlugen dich im Bade tot,  
dein Blut rann über deine Augen  
und das Bad dampfte von deinem Blut.  
Da nahm er dich, der Feige, bei den Schultern,  
zerrte dich hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus,  
die Beine schleifend hinterher:

Rache

dein Auge, das starre, offen, sah herein ins Haus.  
So kommst du wieder, setztest Fuß vor Fuß  
und stehst auf einmal da, die beiden Augen weit offen,  
und ein königlicher Reif von Purpur ist um deine Stirn,  
der speist sich aus des Hauptes offener Wunde.

Rache/Aga

Agamemnon! Vater!  
Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein!

glückl. Kinder  
Rache/Aga

Nur so wie gestern, wie ein Schatten dort  
im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!  
Vater! Agamemnon! Dein Tag wird kommen!

Von den Sternen stürzt alle Zeit herab,  
so wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab!  
So wie aus umgeworfnen Krügen  
wird's aus den gebundenen Mördern fließen,

TM (Blut)

und in einem Schwall, in einem geschwollnen Bach  
wird ihres Lebens Leben aus ihnen stürzen –

*mit feierlichem Pathos*

und wir schlachten dir die Rosse, die im Hause sind,  
wir treiben sie vor dem Grab zusammen,  
und sie ahnen den Tod und wiehern in die Todesluft und sterben.

Und wir schlachten dir die Hunde, die dir die Füße leckten,  
die mit dir gejagt, denen du die Bissen hinwarfst,  
darum muß ihr Blut hinab, um dir zu Dienst zu sein,  
und wir, wir, dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter,  
wir drei, wenn alles dies vollbracht und  
Purpurgezelte aufgerichtet sind,  
vom Dunst des Blutes, den die Sonne nach sich zieht,  
dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab:

Tanz *in Hochstimmung*

und über Leichen hin werd' ich das Knie hochheben  
Schritt für Schritt und die mich werden so tanzen sehn,  
ja, die meinen Schatten von weitem nur so werden tanzen  
sehn,  
die werden sagen: einem großen König  
wird hier ein großes Prunkfest abgestellt  
von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist,  
wer Kinder hat, die um sein hohes Grab  
so königliches Siegestänze tanzen!  
Agamemnon! Agamemnon!

Tanz

CHRYSOTHEMIS

*Die jüngere Schwester steht vor der Tür. Flüsternd*

Elektra!

Text 2

CHRYSOTHEMIS

Du bist es, die mit Eisenklammern  
mich an den Boden schmiedet.  
Wärst nicht du, sie ließen uns hinaus.  
Wär' nicht dein Haß, dein schlafloses, unbändiges Gemüt,  
vor dem sie zittern, ah, so ließen sie uns ja heraus aus  
diesem Kerker, Schwester!

*mit Leidenschaft*

Ich will heraus!  
Ich will nicht jede Nacht bis an den Tod hier schlafen!  
Eh' ich sterbe, will ich auch leben!

*mit größter Begeisterung und Leidenschaft*

Kinder will ich haben bevor mein Leib verwelkt,  
und wär's ein Bauer, dem sie mich geben,  
Kinder will ich ihm gebären und mit meinem Leib sie  
wärmen

TM

in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte  
zusammenschüttelt!  
Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!

ELEKTRA

Armes Geschöpf!

CHRYSOTHEMIS

*immer extrem aufgeregt*

Hab Mitleid mit dir selber und mit mir!  
Wem frommt denn solche Qual?  
Der Vater, der ist tot. Der Bruder kommt nicht heim.  
Immer sitzen wir auf der Stange wie angehängte Vögel,  
wenden links und rechts den Kopf und niemand kommt  
kein Bruder kein Bote von dem Bruder,  
nicht der Bote von einem Boten, nichts!  
Mit Messern gräbt Tag um Tag in dein und mein Gesicht  
sein Mal,

TM (Tröstlosigkeit)

und draußen geht die Sonne auf und ab,  
und Frauen, die ich schlank gekannt hab',  
sind schwer von Segen, mühn sich zum Brunnen,  
heben kaum die Eimer, und auf einmal sind sie entbunden  
ihrer Last, kommen zum Brunnen wieder, und aus ihnen  
selber  
quillt süßer Trank, und säugend hängt ein Leben  
an ihnen, und die Kinder werden groß –  
Nein, ich bin ein Weib und will ein Weiberschicksal.  
Viel lieber tot, als leben und nicht leben.

ELEKTRA

Was heulst du? Fort hinein! Dort ist dein Platz!



Text 3

KLYTÄMNESTRA

Ich habe keine guten Nächte.  
Weißt du kein Mittel gegen Träume?

ELEKTRA  
*nähert sich*

Träumst du, Mutter?

KLYTÄMNESTRA

Wer älter wird, der träumt. Allein, es laßt sich vertreiben.  
Es gibt Bräuche.  
Es muß für alles richt'ge Bräuche geben.  
Darum bin ich so behängt mit Steinen,  
denn es wohnt in jedem ganz sicher eine Kraft.  
Man muß nur wissen, wie man sie nützen kann.  
Wenn du nur wolltest, du könntest etwas sagen, was mir nützt.

ELEKTRA

Ich, Mutter, ich?

KLYTÄMNESTRA

Ja, du! denn du bist klug.  
In deinem Kopf ist alles stark.  
Du könntest vieles sagen, war mir nützt.  
Wenn auch ein Wort nichts weiter ist! Was ist denn ein Hauch?

TM (lastende  
Alptraumklänge)

Und doch kriecht zwischen Tag und Nacht,  
wenn ich mit offenen Augen lieg', ein Etwas hin über mich.  
Es ist kein Wort, es ist kein Schmerz,  
es drückt mich nicht, es würgt mich nicht,  
nichts ist es, nicht einmal ein Alp,  
und dennoch es ist so fürchterlich, daß meine Seele sich wünscht,

erhängt zu sein, und jedes Glied in mir schreit nach dem Tod,  
und dabei leb' ich und bin nicht einmal krank:  
du siehst mich doch:  
seh' ich wie eine Kranke?  
Kann man denn vergehn, lebend, wie ein faules Aas?  
Kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?  
Zerfallen wachen Sinnes, wie ein Kleid,  
zerfressen von den Motten? Und dann schlaf' ich und träume, träume, daß sich mir das Mark in den Knochen löst, und taumle wieder auf, und nicht der zehnte Teil der Wasseruhr ist abgelaufen, und was untern Vorhang hereingrinst, ist noch nicht der fahle Morgen, nein, immer noch die Fackel vor der Tür, die gräßlich zuckt wie ein Lebendiges und meinen Schlaf belauert.  
Diese Träume müssen ein Ende haben.  
Wer sie immer schickt, ein jeder Dämon läßt von uns, sobald das rechte Blut geflossen ist.

ELEKTRA

Ein jeder!

KLYTÄMNESTRA  
*heftig*

Und müßt ich jedes Tier, das kriecht und fliegt, zur Ader lassen und im Dampf des Blutes aufstehn und schlafen gehn wie die Völker des letzten Thule im blutroten Nebel: ich will nicht länger träumen.

ELEKTRA

Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt, dann träumst du nicht länger!

Text 3

KLYTÄMNESTRA  
*in Eile*

Also wüßtest du mit welchem geweihten Tier?

ELEKTRA  
*lächelt geheimnisvoll*

Mit einem ungeweihten!

KLYTÄMNESTRA

Das drin gebunden liegt?

ELEKTRA

Nein! es läuft frei.

KLYTÄMNESTRA  
*gierig*

Und was für Bräuche?

ELEKTRA

Wunderbare Bräuche, und sehr genau zu üben.

KLYTÄMNESTRA  
*gewaltsam*

Rede doch!

ELEKTRA

Kannst du mich nicht erraten?

KLYTÄMNESTRA

Nein, darum frag' ich.

*fleht Elektra fast feierlich an*

Den Namen sag' des Opfertiers!

ELEKTRA

Ein Weib.

KLYTÄMNESTRA  
*schnell*

Von meinen Dienerinnen eine, sag!  
Ein Kind? Ein jungfräuliches Weib?  
Ein Weib, das schon erkannt vom Manne?

ELEKTRA  
*ruhig*

Ja! Erkannt!  
Das ist's!

KLYTÄMNESTRA  
*drängt sie*

Und wie das Opfer? Und welche Stunde? Und wo?

ELEKTRA  
*ruhig*

An jedem Ort, zu jeder Stunde des Tags und der Nacht.

KLYTÄMNESTRA

Die Bräuche sag!  
Wie brächt ich's dar? ich selber muß –

ELEKTRA

Nein.  
Diesmal gehst du nicht auf die Jagd mit Netz und mit Beil.

KLYTÄMNESTRA

Wer denn? Wer brächt' es dar?

ELEKTRA

Ein Mann.

KLYTÄMNESTRA

Aegisth?

Text 3

ELEKTRA  
*lacht*

Ich sagte doch: ein Mann!

KLYTÄMNESTRA

Wer? gib mir Antwort.  
Vom Hause jemand?  
Oder muß ein Fremder herbei?

ELEKTRA  
*mit auf den Boden gerichtetem Blick, als wäre sie abwesend*

Ja, ja, ein Fremder.  
Aber freilich ist er vom Haus.

KLYTÄMNESTRA

Gib mir nicht Rätsel auf.  
Elektra, hör mich an. Ich freue mich,  
daß ich dich heut' einmal nicht störrisch finde.

9

Text 4

ELEKTRA  
*zitternd*

Was willst du, fremder Mensch?  
Was treibst du dich zur dunklen Stunde hier herum,  
belauerst, was andre tun!  
Ich hab' hier ein Geschäft, Was kümmert's dich?  
Laß mich in Ruh'.

OREST

Ich muß hier warten.

ELEKTRA

Warten?

OREST

Doch du bist hier aus dem Haus?  
Bist eine von den Mägden dieses Hauses?

ELEKTRA

Ja, ich diene hier im Haus.  
Du aber hast hier nichts zu schaffen. Freu' dich und geh'.

OREST

Ich sage dir, ich muß hier warten bis sie mich rufen.

ELEKTRA

Die da drinnen?  
Du lügst. Weiß ich doch gut, der Herr ist nicht zu Haus'.  
Und sie, was sollte sie mit dir?

OREST

Ich und noch einer, der mit mir ist,  
wir haben einen Auftrag an die Frau.

*Elektra schweigt*

Wir sind an sie geschickt, weil wir bezeugen können,

daß ihr Sohn Orest gestorben ist vor unsren Augen.  
Denn ihn erschlugen seine eignen Pferde.  
Ich war so alt wie er und sein Gefährte bei Tag und Nacht.

ELEKTRA

Muß ich dich noch sehn?  
Schleppst du dich hierher in meinen traurigen Winkel,  
Herold des Unglücks! Kannst du nicht die Botschaft  
austrompeten dort, wo sie sich freu'n!  
Dein Aug' da starrt mich an und seins ist Gallert.  
Dein Mund geht auf und zu und seiner ist mit Erde  
vollgepfropft.  
Du lebst und er, der besser war als du und edler,  
tausendmal und tausendmal so wichtig, daß er lebte,  
er ist hin.

OREST

*ruhig*

Laß den Orest. Er freute sich zu sehr an seinem Leben.  
Die Götter droben vertragen nicht den allzu hellen Laut der  
Lust.  
So mußte er denn sterben.

ELEKTRA

Doch ich! Doch ich! Da liegen und zu wissen,  
daß das Kind nie wieder kommt, nie wieder kommt,  
daß das Kind da drunten in den Klüften des Grausens  
lungert,  
daß die da drinnen leben und sich freuen,  
daß dies Gezücht in seiner Höhle lebt  
und ißt und trinkt und schläft –  
und ich hier droben,  
wie nicht das Tier des Waldes  
einsam und gräßlich lebt – ich hier droben allein.

10

11

Text 4

OREST  
 Wer bist denn du?  
 ELEKTRA  
 Was kümmert's dich, wer ich bin?  
 OREST  
 Du mußt verwandtes Blut zu denen sein,  
 die starben, Agamemnon und Orest.  
 ELEKTRA  
 Verwandt? Ich bin dies Blut!  
 Aga Ich bin das hündisch vergossene Blut des Königs Agamemnon!  
Elektra heiß' ich.  
 OREST  
 Ei Nein!  
 ELEKTRA  
 Er leugnet's ab.  
 Er bläst auf mich und nimmt mir meinen Namen.  
 OREST  
 Ei Elektra!  
 ELEKTRA  
 Weil ich nicht Vater hab' –  
 OREST  
 Elektra!  
 ELEKTRA  
 noch Bruder, bin ich der Spott der Buben!

OREST  
 Ei Elektra! Elektra!  
 So seh' ich sie? Ich seh' sie wirklich? Du?  
 So haben sie dich darben lassen oder –  
 sie haben dich geschlagen?  
 ELEKTRA  
 Laß mein Kleid, wühl' nicht mit deinem Blick daran.  
 OREST  
 Was haben sie gemacht mit deinen Nächten?  
 Furchtbar sind deine Augen.  
 ELEKTRA  
 Laß mich!  
 OREST  
 Hohl sind deine Wangen!  
 ELEKTRA  
 Geh' ins Haus, drin hab' ich eine Schwester,  
 die bewahrt sich für Freudenfeste auf!  
 OREST  
 Elektra, hör' mich!  
 ELEKTRA  
 Aga Ich will nicht wissen, wer du bist.  
 Ich will niemand sehn!  
 OREST  
 Hör mich an, ich hab' nicht Zeit.  
 Hör' zu:  
*flüsternd*  
Orestes lebt!

Text 4

*Electra dreht sich schnell um*  
 Wenn du dich regst, verrätst du ihn.  
 ELEKTRA  
 So ist er frei? Wo ist er?  
 OREST  
 Er ist unversehrt wie ich.  
 ELEKTRA  
 So rett' ihn doch, bevor sie ihn erwürgen.  
 OREST  
 Bei meines Vaters Leichnam! Dazu kam ich her!  
 ELEKTRA  
*erschüttert von seiner Stimme*  
Wer bist denn du?

*Zwischenspiel (Der ältere Diener kommt mit strengem Aussehen aus dem Hof gerannt, gefolgt von drei anderen Dienern, ohne ein Geräusch zu machen, wirft sich vor Orestes auf den Boden, küsst seine Füße, die anderen küssen Orestes' Hände und den Saum seines Gewandes.)*

ELEKTRA  
*kaum ihrer mächtig*  
 Wer bist du denn? Ich fürchte mich.  
 OREST  
*sanft*  
 Die Hunde auf dem Hof erkennen mich,  
 und meine Schwester nicht?  
 ELEKTRA  
Orest!

*Zwischenspiel Schrecken*

ELEKTRA  
*sehr leise, zitternd*  
 Orest! Orest! Orest!  
*Wiedersehensfreude* Es rührt sich niemand! O laß deine Augen mich sehn,  
 Traumbild, mir geschenktes Traumbild, schöner als alle  
 Träume!  
*Wiedersehensfreude* Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht, o bleib' bei mir!  
 Lös' nicht in Luft dich auf, vergeh' mir nicht,  
 es sei denn, daß ich jetzt gleich sterben muß  
 und du dich anzeigst und mich holen kommst:  
*glüchl. Kinder/Orest* dann sterbe ich seliger als ich gelebt! Orest! Orest!  
*Orest beugt sich begeistert vor, um sie zu umarmen.*  
 Nein, du sollst mich nicht umarmen!  
 Tritt weg, ich schäme mich vor dir.  
 Ich weiß nicht, wie du mich ansiehst.  
 Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester  
 mein armes Kind!  
 Ich weiß, es schaudert dich vor mir,  
 und ich war doch eines Königs Tochter!  
 Ich glaube, ich war schön:  
 wenn ich die Lampe ausblies vor meinem Spiegel,  
 fühlt' ich es mit keuschem Schauer.  
 Ich fühlt' es, wie der dünne Strahl des Mondes  
 in meines Körpers weißer Nacktheit badete,  
 so wie in einem Weiher, und mein Haar war solches Haar,  
 vor dem die Männer zittern,  
 dies Haar, versträhnt, beschmutzt, erniedrigt.  
 Verstehst du's, Bruder? Ich habe alles,  
 was ich war, hingeben müssen.  
 Meine Scham hab' ich geopfert,  
 die Scham, die süßer als alles ist,  
 die Scham, die wie der Silberdunst,  
 der milchige, des Monds um jedes Weib  
 herum ist und das Gräßliche von ihr und ihrer Seele weghält.  
Verstehst du's, Bruder?

Text 4

Diesen süßen Schauer hab' ich dem Vater opfern müssen.  
Meinst du, wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen  
seine Seufzer, drang nicht sein Stöhnen an mein Bette?

*traurig*

Eifersüchtig sind die Toten: und er schickte mir den Haß,  
den hohläugigen Haß als Bräutigam.  
So bin ich eine Prophetin immerfort gewesen  
und habe nichts hervorgebracht aus mir  
und meinem Leib als Flüche und Verzweiflung!  
Was schaust du ängstlich um dich? sprich zu mir!  
sprich doch! Du zitterst ja am ganzen Leib?

OREST

Laß zittern diesen Leib! Er ahnt, welchen Weg ich ihn führe.

16

Text 5

ELEKTRA

*Sie ist allein und wartet in entsetzlicher Spannung.*

**TM** *Sie läuft auf und ab, den Kopf gesenkt, wie ein Tier im Käfig.  
Plötzlich erstarrt sie.*

Ich habe ihm das Beil nicht geben können!  
Sie sind gegangen, und ich habe ihm das Beil nicht geben  
können. Es sind keine Götter im Himmel!

*Noch ein schreckliches Warten. Von ferne ertönt ein gellender  
Schrei.*

ELEKTRA

*schreit auf wie ein Dämon*

Triff noch einmal!

*Ein weiter Schrei kommt von innen. Chrysothemis und eine  
Schar von Dienern kommen aus den Gemächern auf der linken  
Seite. Elektra steht an der Tür und lehnt sich mit dem Rücken  
dagegen.*

...

Text 6

AEGISTH

Was hast du in der Stimme? Und was ist in dich gefahren,  
daß du nach dem Mund mir redest?  
Was taumelst du so hin und her mit deinem Licht?

ELEKTRA

Es ist nichts andres,  
als daß ich endlich klug ward und zu denen mich halte,  
die die Stärken sind.

Erlaubst du, daß ich voran dir leuchte?

AEGISTH

*etwas unsicher*

Bis zu Tür.  
Was tanzest du? Gib Obacht!

ELEKTRA

*während sie in einer Art grimmigem Tanz um ihn herumgeht  
und ihm plötzlich eine tiefe Verbeugung macht*

Hier! die Stufen,  
daß du nicht fällst.

AEGISTH

*vor der Haustür*

Warum ist hier kein Licht?  
Wer sind die dort?

ELEKTRA

*ironisch*

**TM (Ironie)** Die sind's, die in Person dir aufzuwarten wünschen, Herr.  
Und ich, die so oft durch freche, unbescheid'ne Näh' dich  
störte,  
will nun endlich lernen, mich im rechten Augenblick zurück-  
zuziehen

17

18

Text 6

Aegisth betritt das Haus. Stille. Dann Lärm von drinnen. Aegisth erscheint an einem kleinen Fenster, reißt den Vorhang weg, schreit.

AEGISTH

Helft! Mörder! Helft dem Herren! Mörder!  
Sie morden mich! Hört mich niemand?  
Hört mich niemand?

*Sie zerran ihn weg*

ELEKTRA

*lehnt sich vor*

**Aga** Agamemnon hört dich!

*Aegisths Gesicht erscheint erneut im Fenster*

AEGISTH

Weh mir!

*Sie reißen ihn weg.*

Elektra steht vor dem Haus und keucht fürchterlich.

*Die Frauen kommen von links gerannt, Chrysothemis ist unter ihnen. Wie Wahnsinnige rennen sie zur Hoftür. Dort bleiben sie plötzlich stehen und drehen sich um.*

CHRYSOTHEMIS

**EI** Elektra! Schwester! Komm' mit uns! O komm' mit uns!  
Es ist der Bruder drin im Haus!

Es ist Orest, der es getan hat!

*Aufruhr im Haus, Stimmenverwirrung, von der die Rufe des Chores*

**Orest** „Orest!“ manchmal deutlicher zu unterscheiden sind

Komm!

Er steht im Vorsaal, alle sind um ihn und küssen seine Füße.

*Der Tumult des Zusammenstoßes zwischen den Dienern, die Orest verteidigen, und denjenigen von Aegisth, verlagert sich allmählich auf die Innenhöfe.*

Alle, die Aegisth von Herzen haßten, haben sich geworfen auf die andern, überall in allen Höfen liegen Tote, alle, die leben, sind mit Blut bespritzt und haben selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle umarmen sich und jauchzen, tausend Fackeln – sind angezündet. Hörst du nicht? So hörst du denn nicht?

**Orest**

*Der Lärm von draußen nimmt zu, aber als Elektra zu sprechen beginnt, bewegt er sich zunehmend in Richtung der Außenhöfe rechts und nach hinten. Die Frauen sind herausgekommen, Chrysothemis ist allein, von draußen fällt ein Licht.*

ELEKTRA

*in freudigem Reigenschritt*

Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir.

**Wiedersehensfreude**

Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen, alle warten auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten weil ich den Reigen führen muß. Und ich kann nicht, der Ozean, der ungeheure, der zwanzigfache Ozean begräbt mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich nicht heben!

CHRYSOTHEMIS

schreit fast vor Rührung

Hörst du nicht, sie tragen ihn, sie tragen ihn auf ihren Händen.

Text 6

ELEKTRA

springt auf, in sich versunken, ohne sich um Chrysothemis zu kümmern.

**C-dur** Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringenden.

*mit Begeisterung*

Sie fahren dahin wie die Schärfe des Schwerts durch uns, die Götter, aber ihre Herrlichkeit ist nicht zuviel für uns!

CHRYSOTHEMIS

Allen sind die Gesichter verwandelt, allen schimmern die Augen und die alten Wangen vor Tränen!  
Alle weinen, hörst du's nicht?

ELEKTRA

Ich habe Finsternis gesät und ernte Lust über Lust. Ich war ein schwarzer Leichnam unter Lebenden und diese Stunde bin ich das Feuer des Lebens und meine Flamme verbrennt die Finsternis der Welt. Mein Gesicht muß weißer sein als das weiß glühende Gesicht des Monds. Wenn einer auf mich sieht, muß er den Tod empfangen oder muß vergehen vor Lust. Seht ihr denn mein Gesicht? Seht ihr das Licht, das von mir ausgeht?

CHRYSOTHEMIS

Gut sind die Götter! Gut! Es fängt ein Leben für dich und mich und alle Menschen an. Die überschwänglich guten Götter sind's, die das gegeben haben. Wer hat uns je geliebt? Wer hat uns je geliebt?

**Wiedersehensfreude**

Nun ist der Bruder da und Liebe fließt über uns wie Öl und Myrrhen, Liebe ist alles! Wer kann leben ohne Liebe?

ELEKTRA

Ai! Liebe tötet!

Aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nie gekannt!

CHRYSOTHEMIS

Elektra!

Ich muß bei meinem Bruder stehn!

**Wiedersehensfreude Tanz**

*Chrysothemis läuft davon. Elektra kommt von der Schwelle herab. Ihr Kopf ist wie eine Mänade zurückgeworfen. Sie stößt ihre Knie an, streckt ihre Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in dem sie allen vorangeht. Der Tanz wird mehr und mehr ekstatisch.*

CHRYSOTHEMIS

*Sie erscheint wieder an der Tür, hinter ihren Fackeln, Menschenmengen, Gesichtern von Männern und Frauen.*

**Elektra!**

ELEKTRA

*hält inne und schaut geradeaus*

Schweig, und tanze. Alle müssen herbei!

Hier schließt euch an!

Ich trage die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her.

Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:

schweigen und tanzen!

**Aga**

*Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphs – und stürzt zusammen.*

CHRYSOTHEMIS

*ist in ihrer Nähe. Elektra liegt starr da. Chrysothemis ruft:*

**Orest**

Orest! Orest!