Az Eötvös József Collegium Germanisztika műhelyében
NTP-SZKOLL-18 szakkollégiumi pályázati támogatással megrendezett

A későromantika és a századforduló zenéje

c. előadássorozat prezentációs anyaga

Emberi Erőforrások Minisztériuma

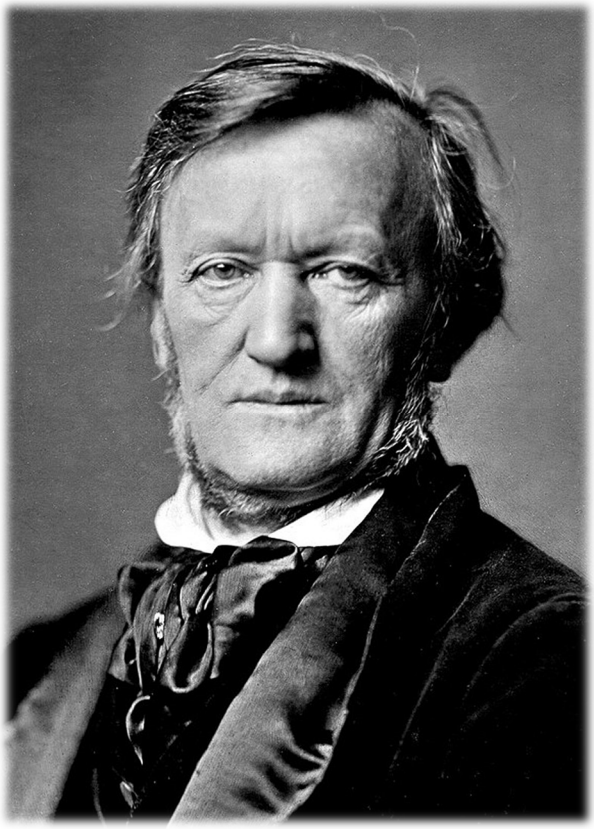
Emberi Erőforrás Támogatáskezelő

Nemzeti Tehetség Program

ELTE EC, 1118 Budapest, Ménesi út 11–13., Díszterem · 2018/19. I. félév · kedd, 16.00–18.00 óra

Szinopszis

Vajon hova és meddig lehet még fejleszteni az érzelmek kifejezését a romantika első nagy generációjának, többek közt és főleg a késői Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin Schumann és Liszt szinte véglegesen és végletesen kiélezett zenei életművei után? Lehet-e tovább fokozni ezt, vagy új útra, utakra kell térniük az utánuk következő generációk komponistáinak, akik közül többen a megörökölt zenei nyelvet tovább fokozzák az extremitás irányába, míg mások szakítanak a romantikus hagyománnyal. Kurzusunkon elsősorban ezen kérdésekre kerestük a választ, amikor górcső alá vettük a későromantika és a századforduló több kiemelkedő zeneszerzőjének munkásságát, különös tekintettel a Hector Berlioz, Richard Wagner, Anton Bruckner és Johannes Brahms zeneművészete képviselte zenei nyelvek sajátosságaira.



Az ELTE Eötvös József Collegiuma Germanisztika műhelyében az NTP-SZKOLL-15., NTP-SZKOLL-16. és NTP-SZKOLL-17. számú szakkollégiumi pályázatok keretében rendezett áttekintő európai zenetörténeti kurzusok (barokk, késő-barokk, preklasszika, klasszika, a zenei romantika első nagy korszaka) folytatásaképpen a műhely a 2018/19-es tanévben az NTP-SZKOLL-18. számú pályázati keretből „A későromantika és a századforduló zenéje" címmel indított egész féléves, heti két órás előadássorozatot az európai zene- és kultúrtörténet kiváló ismerője, Dr. Dávid Gábor Csaba, az ELTE Germanisztikai Intézetének volt egyetemi docense vezetésével. Az előadások során a következő témákat tárgyaltuk:

1. A fantasztikus herold: Hector Berlioz (I)
2. A fantasztikus herold: Hector Berlioz (II)
3. „Gesamtkunstwerk": Richard Wagner (I)
4. „Gesamtkunstwerk": Richard Wagner (II)
5. „Gesamtkunstwerk": Richard Wagner (III)
6. „Gesamtkunstwerk": Richard Wagner (IV)
7. „Gesamtkunstwerk": Richard Wagner (V)
8. „Gesamtkunstwerk": Richard Wagner (VI)
9. A szimfónia mint az Istennek épített katedrális: Anton Bruckner (I)
10. A szimfónia mint az Istennek épített katedrális: Anton Bruckner (II)
11. Johannes Brahms (I)
12. Johannes Brahms (II)

Pályázatainkban évről-évre hangsúlyozzuk azon körülményt, hogy a hazai bölcsészképzés adottságainál és lehetőségeinél fogva elsősorban csupán egyes szűkebb szakterületeket fed(het) le, vagyis az egyes szakok a tananyag mennyiségéhez és a modern tudományágak komplexitásához képest rövid képzési idő alatt legalább szakterületük főbb tárgyi tudásanyagát szeretnék közvetíteni, így a hallgatók többsége a szakmai ismereteket nem feltétlenül tudja összekapcsolni például a nagy stíluskorszakok kortárs zenei és képzőművészeti alkotóival ill. azok művészetének jellegével és jellegzetességeivel. A kurzus fő célkitűzése az volt, hogy a zenei késő romantika és századforduló legjelentősebb német, osztrák, francia komponistáinak fő műveit nem szakmabeliek számára is könnyen érthető és követhető elemzésnek vesse alá.

Dr. Dávid Gábor Csaba az ELTE Tanárképző Főiskolai Kar docense, később tanszékvezetője, majd nyugdíjazásáig az ELTE Germanisztikai Intézete Német Irodalomtudományi Tanszékének docenseként oktatott és kutatott. Műhelyünk egyik legaktívabb tutoraként korábban a 2008/09-es tanév tavaszi féléve és a 2011/12-es tanév tavaszi féléve közt tartott hét szemeszteres kurzussorozata során magasabb zenei képzettséggel nem rendelkező kollégáink számára is követhető előadások keretében mutatta be az európai zenetörténet, további három féléven át (2012/13. őszi félév – 2013/14. őszi félév) pedig az ó- és középkor képzőművészetének történeti korszakait.

A kurzus alább olvasható prezentációs anyaga az órák keretében bemutatott és tárgyalt zeneszerzőkről nyújt vázlatos áttekintést. Az előadásokat rangos zenei előadók tolmácsolta zeneművek felvételeiről készült videók, a hallgatók tartotta referátumok és szemináriumi dolgozatok egészítették ki, melyekből egy hosszabb, német nyelvű tanulmányt jelen bemutató is tartalmaz.

Sára Balázs műhelyvezető
ELTE Eötvös Collegium, Germanisztika műhely

Hector Berlioz

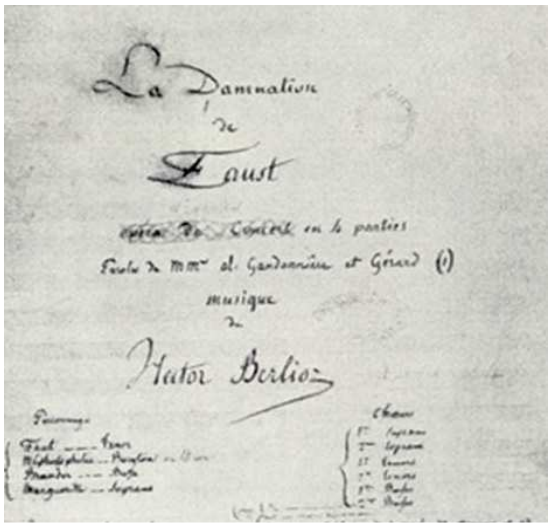
(La Côte-Saint-André, 1803 – Párizs, 1869)

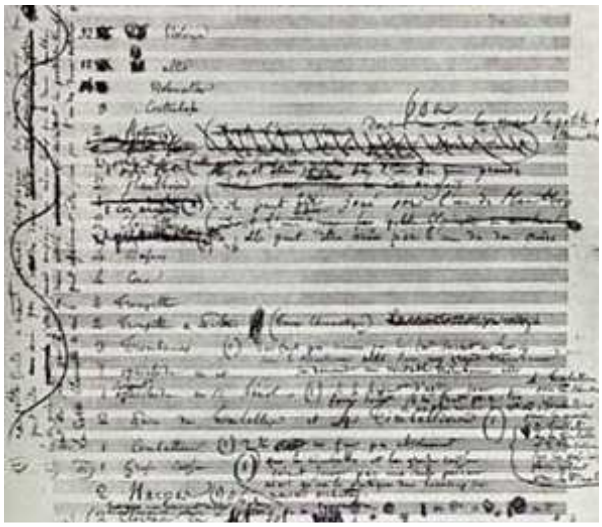
1826 – Conservatoire, Cherubini
1830 – *Fantasztikus szimfónia*
1831 – Római ösztöndíj, Mendelssohn
1833 – Paganini, *Herold Itáliában*
1837 – *Requiem*
1845/46 – *Faust elkárhozása, Rákóczi-induló*

Programzene, hangszerelés

Elemzett művek:

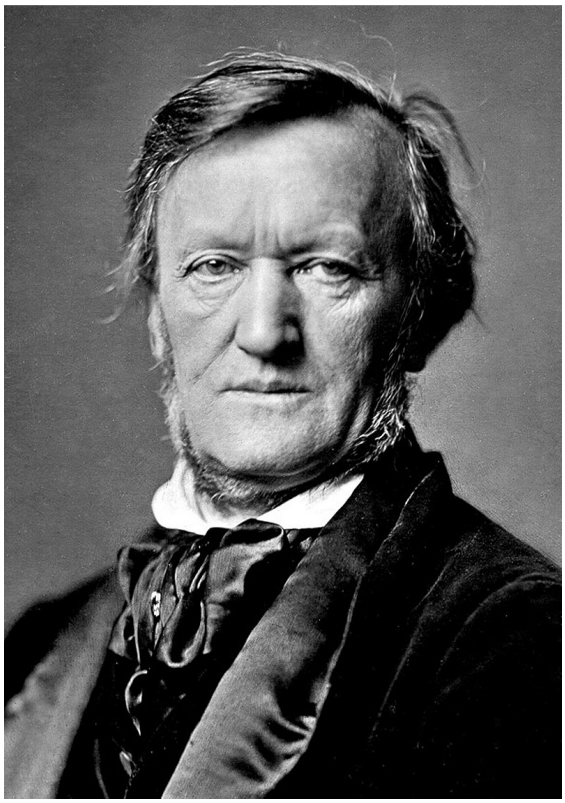
Fantasztikus szimfónia (Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks – Mariss Jansons)
Herold Itáliában (hr-Sinfonieorchester – Antoine Tamestit, brácsa – Eliahu Inbal)
Requiem „Grande Messe des Morts” (WDR Sinfonieorchester – Jukka Pekka Saraste)
Faust elkárhozása (London Symphony Orchestra – Simon Rattle)





Richard Wagner

(Lipcse, 1813 – Velence, 1883)



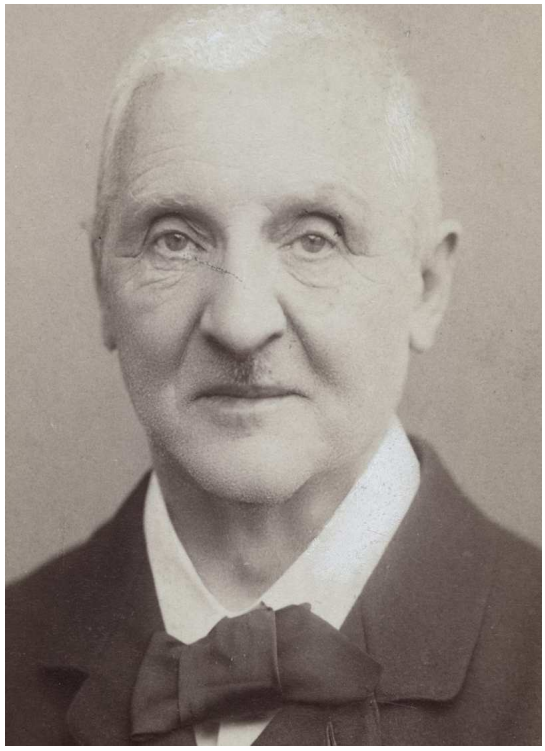
1833 – Würzburg: karigazgató
1834 – Magdeburg: karmester
1837 – Königsberg, Riga
1839 – Párizs, hitelezői elől menekül
1842 – a *Rienzi* bemutatója, Drezda: karmester
1843 – *A bolygó hollandi*
1845 – *Tannhäuser*
1848 – barátság Liszt Ferenccel, republikánus reformtörekvések
1849 – májusi drezdai felkelés
1849–1858 – zürichi évek
1850 – *Lohengrin*, Liszt, Weimar
1859–65 – vándorévek
1864 – II. Lajos bajor király pártfogoltja, Cosima Liszt
1865 – *Trisztán és Izolda*
1867 – *A nürnbergi mesterdalnokok*
1866–71 – tribscheni évek
1872–81 – bayreuthi évek
1876 – Bayreuthi Ünnepi Játékok: *A Nibelung gyűrűje*
1882 – 2. Bayreuthi Ünnepi Játékok: *Parsifal*

Elemzett művek:

Rienzi (London Philharmonic Orchestra – Klaus Tennstedt)
A bolygó hollandi (Orchester der Bayreuther Festspiele – Joseph Kleibert)
Tannhäuser (Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele – Colin Davis)
Lohengrin (Staatskapelle Dresden – Sächsischer Staatsopernchor Dresden – Christian Thielemann)
Trisztán és Izolda (Orchester der Bayreuther Festspiele – Karl Böhm)
A nürnbergi mesterdalnokok (Orchester der Bayreuther Festspiele – Horst Stein)
A Rajna kincse (Orchester der Bayreuther Festspiele – Pierre Boulez)
A walkür (Orchester der Bayreuther Festspiele – Daniel Barenboim)
Siegfried (Orchester der Bayreuther Festspiele – Pierre Boulez)
Az istenek alkonya (Wiener Philharmoniker – Solti György / Berliner Philharmoniker – Simon Rattle / Orchester der Bayreuther Festspiele – Pierre Boulez)
Parsifal (Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele – Giuseppe Sinopoli)

Anton Bruckner

(Amsfelden, 1824 – Bécs, 1896)



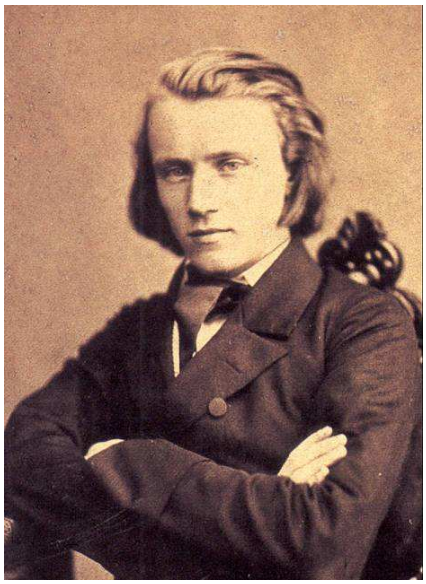
1837 – Sängerknabe (St. Florian kolostor)
1845-től segédtanító St. Florian településen
1848-tól az apátság orgonistája
1855-68 – a linzi dóm orogonistája
1861 – zeneelméleti vizsga (Johann Herbeck: „*Er* hätte uns prüfen sollen“)
1863-ig zeneszerzésórák Kitzlernél
1868–96 – Bécs: zeneelméletet és orgonát tanít a főiskolán, udvari orgonista; sikeres hangversenykörutak (Franciaország, Anglia)
1877 – konfliktus Hanslickkal: szembeállítják Brahmsszal
1884 – *7. szimfónia*: áttörés
1887-től: a *9. szimfónián* dolgozik

A szimfónia műfaj újrafogalmazója

Elemzett művek:

4. szimfónia (Berliner Philharmoniker – Wilhelm Furtwängler / Sinfonica de Galicia – Stanisław Skrowaczewski)
7. szimfónia (Berliner Philharmoniker – Sergiu Celibidache / Münchner Philharmoniker – Sergiu Celibidache/ Luzerner Festspielorchester – Claudio Abbado)
8. szimfónia (Münchner Philharmoniker – Sergiu Celibidache)
9. szimfónia (Wiener Philharmoniker – Herbert von Karajan)
Te Deum (Wiener Singverein – Wiener Philharmoniker – Herbert von Karajan)

Johannes Brahms

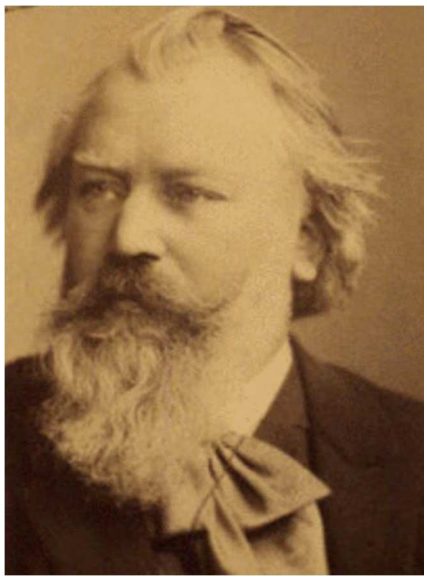


(Hamburg, 1833 – Bécs, 1897)

1852 – koncertkörút Reményi Edével,
barátság Joachim Józseffel,
Liszt és Schumann támogatása
1872 – Detmold és Hamburg után Bécsben
telepszik le

A bécsi klasszika és a barokk hagyomány romantikus kiteljesítője

Elemzett művek:



1. magyar tánc (Cziffra György)
Variációk egy Paganini témára (op. 35, 1863 – Cziffra György)
1., G-dúr hegedű–zongora szonáta (op. 78, 1878–79 – Kelemen Barnabás – Kocsis Zoltán)
2.,F-dúr cselló–zongora szonáta (op. 99, 1886 – Perényi Miklós – Kocsis Zoltán)
1., B-dúr zongorás trió (op. 8, 1854 – Maria João Pires – Augustin Dumay – Jian Wang)
F-moll zongoraötös (op. 34, 1864 – Paul Gulda – Hagen Vonósnégyes)
2., G-dúr vonósötös (op. 111, 1890 – Konrád György – Bartók Vonósnégyes)
h-moll klarinétötös (op. 115, 1891 – Kovács Béla, Bartók Vonósnégyes)
1., d-moll zongoraverseny (op. 15, 1854 – Maurizio Pollini – Staatskapelle Dresden – Christian Thielemann)
2., B-dúr zongoraverseny (op. 83, 1878 – Maurizio Pollini – Staatskapelle Dresden – Christian Thielemann)
D-dúr hegedűverseny (op. 77, 1878 – Janine Jansen – Európai Kamarazenekar – Haitink)
1., c-moll szimfónia (op. 68 , 1876 – NDR Sinfonieorchester – Christoph von Dohnányi)
2., D-dúr szimfónia (op. 73, 1877 – NDR Sinfonieorchester – Christoph von Dohnányi)
3., F-dúr szimfónia (op. 90, 1883 – NDR Sinfonieorchester – Christoph von Dohnányi)
4., e-moll szimfónia (op. 98, 1884 – NDR Sinfonieorchester – Christoph von Dohnányi)
Ein deutsches Requiem (op. 45, 1861 [1, 2], 1865 [3, 4], 1866 [6, 7], 1868 [5] – Wiener Singverein – Wiener Philharmoniker – Claudio Abbado

Hugo von Hofmannsthal – Richard Strauss: *Elektra*

Eine vergleichende Analyse

von Dóra Melich

Elektra ist eine Oper in einem Aufzug, die als Gemeinschaftswerk von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal im Jahre 1908 – also in der Epoche des von Dekadenz und kulturellem Verfall geprägten Fin de siècle – entstanden ist. Auch Elektra ist eine rückgängige Figur, deren bedrängter instinktiver Bestrebung nach Balance unmittelbar und unabwendbar ihr tragischer Untergang folgt. Die Regierung von Klytämnestra ist nicht weniger vorübergehend: ihre Position ist von Anfang an instabil, weil sie ständig von einer Gegenkraft belagert ist.

Das Drama ähnelt einem sozialen Experiment: Was passiert, wenn drei vollständig verschiedene Figuren in einem geschlossenen Raum eingezäunt sind? Eine zerrissene Familie wird dargestellt, deren Ziele und Interessen einander entgegengesetzt und von einem Fluch durchdrungen sind. Es ist, als ob die Seelen von einer inneren Kraft zerfressen würden. Der Motor der Handlung ist es, den natürlichen Zustand der Welt wiederherzustellen, denn die Natur strebt immer in Richtung Gleichgewicht und zwei entgegengesetzte Kräfte löschen einander gegenseitig aus.

Die Bühnentechnik hat die Aufgabe, die entgegengesetzten Persönlichkeiten in dem engen Raum, den die Bühne bietet, plastisch darzustellen. Mit den Kleidern, der Farbensymbolik, der Körpersprache, der Beleuchtung und dem Raum entsteht somit ein recht komplexes theatralisches Zeichensystem. Bereits das Bühnenbild erweckt Gefühle, die die Stimmung des Stückes kennzeichnen. Es ist nicht belanglos und etwa zufällig, in welche Sphäre man die Protagonisten platziert, zumal allein dies das Verhalten der Figuren wesentlich mitbestimmt bzw. bestimmen kann.

Als Libretto dient in diesem Fall der Text des Dramas. Strauss ordnet den drei Hauptfiguren Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra sowie Agamemnon verschiedene Melodien, Tonarten und musikalische Konstruktionen zu, wobei sich diese Oper durch eine äußerst enge Verflechtung von Text und Musik auszeichnet. Die Komplexität der Elektra-Partitur zeigt musikalische Motive, die zu einer Figur oder zu einem Wort passen. Die Melodie bekommt dadurch eine große Bedeutung und kann somit – gleichsam als selbstständige Einheit – auch ohne Worte funktionieren. Die Oper ist bekanntlich eine außerordentlich zusammengesetzte, mehrschichtige und vielseitige Gattung: sie vereinigt mehrere Gattungen von Kunst in sich, die eine organische Einheit bilden sollen.

Die vorliegende Studie gliedert sich in drei Hauptabschnitte, in denen Text, Bühnenbild und Musik nach Möglichkeit getrennt behandelt werden, obwohl die drei Komponenten sich nicht klar voneinander trennen lassen: ohne die eine funktioniert auch die andere nicht als Teil der erstrebten Ganzheit. Der Untersuchung setzt es sich zum Ziel, das Zusammenwirken von dramatischem Text, Bühnenkunst und Musik mittels einer Analyse verschiedener Aspekte einer Prüfung zu unterziehen.

Dabei soll untersucht werden, welche Einheiten und Bestandteile notwendig sind, um ein derart komplexes Werk erschaffen zu können; worin die besondere Wirkung von Text, Bühnenbild und Melodien besteht; wie die originellen und umgedeuteten Regieanweisungen die Bedeutungen determinieren und wie die musikalischen Symbole im Zusammenhang mit dem Text funktionieren.

1 Elektra, die strafende Gottheit – Rache und Gerechtigkeit

1.1 Morde innerhalb der Familie: eine gesetzmäßige Kettenreaktion

Das Wesen von Elektra ist von den Rachegelüsten verblendet, die die gesamte Persönlichkeit und die Handlungen der jungen Frau bestimmen. Sie hört nicht auf sich zu erinnern und kann nicht vergessen – diese Eigenschaft determiniert dann all ihre Taten und Monologe. Die „Vendetta aus Gerechtigkeitsgefühl“ bildet den Motor, die Triebkraft des Dramas.

Agamemnons Ermordung durch Klytämnestra und Ägisth ist nur das letzte Glied und somit das Ergebnis einer Kettenreaktion: Agamemnon hat Iphigenie, eine seiner Töchter, geopfert, um im Trojanischen Krieg den Sieg erringen zu können. Dabei ist die Aufopferung von Iphigenie keine Be-

sonderheit, da die damalige archaische Gesellschaft an die Sinnhaftigkeit von – den Zorn der Götter mildernden – Opferungsakten glaubte.

Die Legende vom Vater, der die eigene Tochter aufopfert, erinnert an die Geschichte von Abraham und Isaak im Alten Testament (vgl. Müller-Funk 2001: 181). Agamemnon versündigt sich durch die Aufopferung von Iphigenie. Dieser Mord setzt dann eine zukünftige Kettenreaktion in Gang, die sich in Mordtaten innerhalb der Familie manifestiert und sich schließlich im von Orest und Elektra begangenen Mord an ihrer Mutter gipfelt. Mit dem Tod von Agamemnon geht hier zugleich auch die „durch ihn repräsentierte symbolische Ordnung" (ebd., S. 177) unter.

Die Spannung wird dadurch angeheizt, dass die Reihe von Mordtaten potenziell unbeschränkt ist. Um die ursprüngliche Ordnung und Ruhe wiederherstellen zu können, müssen die Mordtaten ‚ausbalanciert' werden. Deshalb hat man aus ‚Gerechtigkeitsgefühl' immer wieder zu morden. So sind sowohl die Ermordung von Agamemnon als auch die von Klytämnestra und Ägisth gleicherweise unvermeidlich.

1.2 Die Macht der Vergangenheit

Es gibt keine äußere Kraft, keine irdische Judikative, die Klytämnestra und Ägisth verurteilen. Diese Rolle muss Elektra erfüllen. Obwohl die Zeit vergeht, bleibt Elektra in der Vergangenheit stecken: „Ist doch ihre Stunde, die Stunde, wo sie um den Vater heult, daß alle Wände schallen" (Hofmannsthal 1994: 11) – singt die zweite Magd. Das Verhalten der Frau ist berechenbar, die Mägde erwarten das Erscheinen von Elektra. Dieser Satz weist darauf hin, dass Elektra jeden Tag zu einer bestimmten Stunde erscheint und den Kontakt zum toten Agamemnon sucht: „Agamemnon! Wo bist du Vater? hast du nicht die Kraft, dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?" (Ebd. 15.)

Elektra erlebt den Mord an ihrem Vater jeden Tag. Sie lebt in der Vergangenheit. Dieser stagnierende Gehirn- und Seelenzustand ernährt ihre ununterbrochenen Rachegelüste. Sie erinnert sich, will nicht vergessen und bemüht sich, die Details des Mordes mit Hilfe von Visionen und Monologen an den toten Vater in Erinnerung und im Gedächtnis zu behalten. Elektra ‚lebt' – im Gefängnis ihrer eigenen Erinnerungen eingemauert – ein asketisches Leben, indem sie sich mit den Erinnerungen abquält. Diese seelischen Prozesse, das Nichtvergessen und die Visionen induzieren einander. Diese Überreaktion von Elektra auf die Vergangenheit verursacht seelische Verletzungen, übertriebene Angst und den Zwang zur Blutrache.

Elektra ist metaphysisch stärker und steht auch moralisch höher als die ‚Sünder'. Sie ist zwar hierarchisch unterdrückt, trotzdem wirkt ihre instinktive Anwesenheit beängstigend auf ihre Mutter, die Gattenmörderin Klytämnestra. Elektras stetige Anwesenheit droht der Königin mit der Wahrheit, mit Rache und dem bevorstehenden, unausweichlichen Schicksal. Elektra vergisst und vergibt nicht:

> Gewalt und Begehren erscheinen nicht als eigene menschliche Befindlichkeiten, sondern als bedrohliche übermenschliche Mächte, die es zu bannen und unter Kontrolle zu halten gilt. (Meister 2001: 195)

Die Macht von Klytämnestra über ihr eigenes Leben und Bewusstsein wankt: sie ist unfähig, ihr Gewissen zum Schweigen zu bringen.

Orest, der einzig gebliebene Bruder und die letzte Hoffnung, ist weg; Chrysothemis, die Schwester, ist wiederum zu schwach, um eine Mordtat durchzuführen. Elektra muss das Schicksal selber in die Hand nehmen, um sich für den Tod des Vaters rächen zu können und um wieder ‚Ordnung zu schaffen'.

1.3 Das Wesen von Elektra – eine typische Frau?

Elektra ist keine eindeutig weibliche Figur im konkreten Sinne des Wortes: sie ist zwar eine Frau, tritt aber auf und handelt, als wäre sie ein Mann. Nach dem Verlust des Vaters und von Orest musste jemand die Männerrolle in der Familie übernehmen und Rache verlangt jemanden, der stark genug, zielbewusst und somit fähig ist, zwei Mordtaten durchzuführen. Das Weibliche wird im Stück äußerst heterogen dargestellt. Elektra verfügt über mehrere nicht ‚typisch weibliche' Eigenschaften. Vergleichen wir die zwei Schwestern, ist Elektra eine eher maskuline, aggressive, entschlossene und von Rachegelüsten verblendete Frau mit selbstsicheren Konzeptionen:

> Hier ist die Welt zu, der Atem der Menschheit stockt. Ein Wesen, ganz ausgesaugt und ausge-

höhlt von Leid; alle Schleier zerrissen, die sonst Sitte, freundliche Gewöhnung, Scham um uns ziehen. Ein nackter Mensch, auf das Letzte zurückgebracht. Ausgestoßen in die Nacht. (Bahr 1963: 242)

Elektra ist eine Außenseiterin, die zwischen den Verhaltensmustern von Mensch und Tier schwebt: sie spricht und handelt instinktiv, ist von Emotionen verblendet, Verstand und Vernunft spielen bei ihr eine verhältnismäßig geringfügige Rolle. Elektra erscheint im Drama zugleich als ein außerordentlich komplexes Wesen: sie ist Verfolgte und gleichzeitig Verfolgerin, sie lauert und lauscht, ist paranoid und vorsichtig.

Elektra erfüllt die Rolle eines Mediums: hat Vorgefühle und prophetische Visionen. Sie steht in Kontakt zur Unterwelt, zum toten Agamemnon, spürt ihn in den Klüften der Erde, sieht jeden Tag sein Blut und die brutale Mordszene. Elektra ähnelt keinem Menschen mehr, ihre menschlichen Wurzeln sind ihr gleichsam abhanden gekommen.

Elektra erfüllt mehrere Rollen in der Familie: Sie ist die Schwester, die Chrysothemis, die sie ermunternd hochstilisiert, Kraft einflößt (vgl. Hofmannsthal 1994: 37f.), sie ist die treue Tochter von Agamemnon und Befolgerin seines überirdischen Willens und schließlich ist sie die rachgierige Tochter von Klytämnestra. Zu Chrysothemis verhält sich Elektra wie ein Mann, als wäre sie ein Verehrer ihrer Schwester. Elektra spricht über die Schönheit von Chrysothemis' Körper und über ihre seelische Kraft. In dieser Szene ist auch eine Art latente Homosexualität zu spüren: „Wie stark du bist! dich haben die jungfräulichen Nächte stark gemacht. […] Wie schlank und biegsam – leicht umschling ich sie – deine Hüften sind!" (ebd., S. 37). Als die zwei Schwestern nebeneinander stehen, erscheint Chrysothemis als schwache, zerbrechliche Frau, die noch ihr Realitätsgefühl hat: Sie spürt, was eine Mordtat ist und bedeutet und welche zukünftige seelische Last eine solche Tat zur Folge hat. Chrysothemis wünscht sich ein normales Frauenschicksal ohne Gewalt und Konfrontation.

Mit Klytämnestra verhält es sich anders: Elektra ist zwar ihre eigene Tochter, nach der Mordtat entfernt sie sich aber allmählich – und schließlich endgültig – von ihrer Mutter, indem sie treu zu Agamemnon bleibt.

1.4 Vorwegnahme der Katastrophe – Die Traumszene

Mit dem Traum von Klytämnestra wird die Tragödie antizipiert. Elektra prophezeit intuitiv und – zuerst indirekt – den gewaltsamen Tod ihrer Mutter: „Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt, dann träumst du nicht länger!" (ebd., S. 27). In dieser Szene, wo sich die ‚verbale Hinrichtung' der Königin vollendet, wird der Konflikt zwischen Mutter und Tochter zugespitzt: Elektra und Klytämnestra begegnen und stehen sich für längere Minuten gegenüber. Die spürbar grandiose Spannung zwischen Mutter und Tochter – wie zwei unstillbar rasenden Naturkräften – kann nur durch die Vernichtung der einen Kraft ausgelöscht werden. Hier treten die beiden Frauen sowohl als zwei private Persönlichkeiten, als auch wie zwei Ideale bzw. zwei Mächte gegeneinander auf. Es gibt Anzeichen dafür, dass die Königin in ihrer Verzweiflung und furchtbaren Hoffnungslosigkeit diese große Kluft zwischen sich und Elektra überbrücken will: „Weißt du kein Mittel gegen Träume? […] Wenn du nur wolltest, du könntest etwas sagen, was mir nützt […] denn du bist klug. In deinem Kopf ist alles stark (ebd., S. 25f.).

Diese blassen Versuche müssen aber scheitern. Die wiederkehrende Schlaflosigkeit und das unstillbare Gewissen quälen die Seele von Klytämnestra. Am Anfang dieser Szene ist Elektra fast wortlos, dann beginnt ein dynamischer und heftiger Dialog zwischen Tochter und Mutter, bis der Dialog schließlich in einen bedrohlich sieghaften Monolog von Elektra, in dem sie den gewaltsamen Tod der Mutter vorwegnimmt, mündet.

Elektra greift Klytämnestra gleich einem Raubtier an, das sein Opfer entschlossen und selbstsicher in die Enge treibt: „Mit einem Sprung aus dem Dunkel auf Klytämnestra zu, immer näher an ihr, immer furchtbarer anwachsend" (ebd., S. 30). Visionen stoßen hervor: Elektra hört und sieht die zukünftigen Ereignisse; sie hört die Schritte des Jägers, sie sieht die Mutter fliehen, sieht die schwarzroten Farben des Todes und sieht sich selbst in der Gestalt eines Hunde, der die Sünderin ununterbrochen verfolgt. Sie droht Klytämnestra mit der nahenden Gerechtigkeit. In der Vorwegnahme erscheint auch Agamemnon, als gleichgültige ‚Endstation' der Flucht der Mörderin. Elektra erscheint noch einmal in der Prophezeiung –

am Ende. Sie steht vor der auf den Boden gestoßenen Mutter und verkündet wortlos das Endurteil wie eine strafende Gottheit, die die letzte Gerechtigkeit erteilt. Die in ihrem Selbst eingemauerte Klytämnestra hat keine andere Wahl als den Tod.

Elektra verweist darauf, dass die eigene Seele, die unbewussten Gewissensbisse der Mutter diese umbringen werden. Im Traum nämlich, als Klytämnestras Bewusstsein und Vernunft unterdrückt sind, dringen das „Unterbewusstsein": das Gewissen und die tagsüber vom Bewusstsein verdrängten hässlichen Erinnerungen ins Gehirn der Frau. Durch die Träume spricht das Unbewusste, das Gehirn versucht die erlebten Ungeheuerlichkeiten und Grausamkeiten aufzuarbeiten. Elektra verkörpert sämtliche Ängste von Klytämnestra: ihr fortwährendes Dabeisein droht mit der Wahrheit und mit der nahenden, sich erfüllenden Gerechtigkeit. Elektra ist die Gerechtigkeit selbst, die Revanche, eine Art rächende irdische Stellvertreterin des toten Agamemnon. Dessen Andenken steuert Elektra bis zum Erreichen des Ziels: Der Vater verleiht ihr Kraft, Mut und Ausdauer, damit sie der ungezähmte und unsterbliche Gegenpol von Klytämnestra bleiben kann.

1.5 Die Prädestination

Elektras Schicksal ist auf die Rache prädestiniert. Sie handelt nicht frei, sondern wird von einer inneren Kraft gesteuert. Elektra lebt in den Erinnerungen, in der Vergangenheit eingekerkert. Eine äußere und eine innere Mauer umgeben diese Frau: Die äußere Mauer ist der königliche Hof, das hinterlassene Erbe des Agamemnon mit den Steinmauern und Wänden des Palastes, während ihre ‚innere' Mauer vielleicht noch wichtigere Funktionen in ihrem Wesen erfüllt. Das eigene Gewissen, die Rachegelüste, die Vergangenheit halten sie am Hof, in der Nähe der Mörderin, die sterben muss. Diese innere Mauer, das Gewissen, hält Elektra fest, sie lässt sie nicht frei, bis die Rache von Agamemnon erfüllt und die Ordnung wiederhergestellt ist, damit die Mordtaten einander ausgleichen. So können auch Elektras Gedanken nicht frei sein: sie sind durch den Drang der ‚Vendetta' verflochten. Elektra will sich in Richtung der Gegenwart und der positiven Gedanken bis zuletzt nicht öffnen. Sie bleibt entweder in der Vergangenheit oder blickt in die sieghafte, gerechte Zukunft, lebt also gleichermaßen auch in der Zukunft.

In dem Maße, wie Elektra seelisch immer stärker wird, gerät die psychische Stärke von Klytämnestra immer mehr ins Wanken: sie verliert die Kontrolle über das eigene Gehirn, die Paranoia beginnt sich bei ihr durchzusetzen. Sie umringt sich selbst mit Dienerinnen und Fackeln, weil sie vor der Finsternis und ihren Träumen Angst hat, wobei sie den Anschein großer, unverbrüchlicher Macht vortäuscht:

> Sie winkt: Lichter! Es treten Dienerinnen mit Fackeln heraus und stellen sich hinter Klytämnestra. Klytämnestra winkt: Mehr Lichter! Es kommen immer mehr heraus, stellen sich hinter Klytämnestra, so daß der Hof voll von Licht wird und rotgelber Schein an die Mauern flutet. (ebd., S. 32)

Je heller die Umgebung von Klytämnestra wird, desto größer werden einerseits ihr Verfolgungswahn, andererseits der fiktive Triumph über Elektra; die Königin kompensiert mit Helle und Dienerheer. Dieses Heer ist aber nur ein Schein, eine Augenwischerei: die Dienerinnen sind nichts mehr als eine Masse. Klytämnestra braucht sie, um nie allein mit den eigenen Gedanken bleiben zu müssen, und weil sie Schutz vor Elektra und der Wahrheit haben will. Aber nicht die Menge zählt: Trotz allem Schein ist die Königin allein, sie ist Elektras Hauptfeindin, die Hofleute zählen nicht, da sie von der Macht eingeschüchtert sind.

Als die Botschaft kommt, dass Orest tot sei, verlässt Klytämnestra siegestrunken ihre Tochter. Anschließend kommt Chrysothemis mit der gleichen Nachricht, von der Elektra aber nichts glauben will: „Niemand kann's wissen: denn es ist nicht wahr. […] Es ist nicht wahr! ich sag' dir doch! ich sag' dir doch, es ist nicht wahr!" (ebd., S. 33). Durch die Wiederholungen dieses einen Satzes will Elektra auch sich selbst vom Gegenteil der Todesnachricht überzeugen. Ist aber Orest wirklich tot, dann müssen die zwei Töchter die Rache selbst ausführen und den Gerechtigkeitswillen von Agamemnon erfüllen:

> Wir beide müssen's tun. […] Das Werk, das nun auf uns gefallen ist, weil er nicht kommen kann und ungetan es ja nicht bleiben darf. […] Nun müssen du und ich hingehen und das Weib und ihren Mann erschlagen. (ebd., S. 35)

Mit diesen Worten distanziert sich Elektra endgültig von ihrer Mutter, sie zieht eine Grenze zwischen die Mörder und sich selbst. Chrysothemis ist weitgehend unsicher, sie zweifelt an ihrer eigenen Kraft und Stärke.

Elektra stellt sich den Mord vor, als wäre er eine rituale Genugtuung für den Vater, eine Opfergabe für die ursprüngliche Ordnung der Welt. Sie will die Rache mit dem gleichen Beil vollbringen, mit dem Agamemnon von der Mutter und Ägisth erschlagen wurde. Sie hat das Beil für Orest bewahrt, damit er ihre Prophezeiung erfüllen kann.

Es kommt ein fremder Herold, trifft Elektra an und erzählt den Tod des Orest. Sie erkennen einander zwar nicht, der Bote ist aber der zurückgekehrte Orest, Elektras und Chrysothemis' Bruder. Sie sprechen miteinander und Orest geht auf, dass er mit seiner Schwester spricht. Elektra empfängt ihren Bruder, als wäre dieser der Erlöser, der die letzte und edle Aufgabe durchführt und Frieden schafft. Sie verhimmelt Orest: „[…] mir geschenktes Traumbild, schöner als alle Träume! Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht, o bleib bei mir!" (ebd., S. 45). Demgegenüber stellt sich Elektra als der Leichnam der ehemaligen Schwester von Orest vor. Elektra musste nicht nur ihr weibliches Wesen aufopfern, sondern zugleich alles, was sie hatte. Sie ist ein menschliches Wrack, ihr Körper ist frühzeitig verblüht, sie ist keine Frau mehr, sie ist „nicht mehr irgendein Wesen, das haßt, sondern der Haß selbst" (Bahr 1963: 242), da die Rache nur dann möglich ist, wenn Elektra ihre Frauenrolle aufopfert. Sie sagt: „Eifersüchtig sind die Toten: und er schickte mir den Haß, den hohläugigen Haß als Bräutigam. So bin ich eine Prophetin immerfort gewesen […]" (Hofmannsthal 1994: 46). Eine weibliche, schwächere Frau wie Chrysothemis, die vergibt und vergisst, eine Familie und ein Kind haben möchte, ohne Konfrontationen freikommen und endlich ein eigenes Leben haben will, ist nicht fähig, einen Mord zu vollziehen. Sie verzichtet lieber auf die Blutrache und auf den Mord, damit sie sich unschuldiger fühlt und der Mordkette entziehen kann:

> Wär' nicht dein Haß, dein schlafloses unbändiges Gemüt, vor dem sie zittern, ah, so ließen sie uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester! Ich will heraus! […] Kinder will ich haben, bevor mein Leib verwelkt […] (ebd., S. 19)

Orest muss die Tat also vollführen und die Prophezeiung erfüllen. Er geht mit seinem Pfleger ins Haus, Elektra bleibt in gräßlicher Spannung draußen vor der Tür. Als sie sich darauf besinnt, dass sie vergessen hat, Orest das Beil zu übergeben, ist es schon zu spät. Das Schicksal von Klytämnestra und Ägisth ist vorbestimmt und unvermeidbar. Die zwei Schreie von Klytämnestra erschüttern den Hof. Chrysothemis und die Mägde eilen zum Eingang, wo Elektra sich an die Tür stützt und niemanden hineintreten lässt.

Zum Schluss erscheint Ägisth das erste und zugleich das letzte Mal. Elektra benimmt sich ungewöhnlich mildherzig und hilfsbereit, als sie vor Ägisth den Weg beleuchtet. Sie ist nunmehr selbstsicher: sie weiß, dass die Herrschaft der Mörder bald endet und ihre Prophezeiung in Erfüllung geht. Elektra nimmt an den Mordtaten selbst nicht teil, wohnt diesen aber bei und sieht das Gesicht von Ägisth am Fenster, bevor jener stirbt.

1.6 Danse macabre

Jetzt kommt die Zeit von Elektra, jetzt kommt der Triumph der Gerechtigkeit: Die Kettenreaktion der Rache für den Mord an Agamemnon ist unterbrochen, die Genugtuung erhalten. Jetzt könnte Elektras wirkliches Leben beginnen – wenn ihr Schicksal nicht anders prädestiniert wäre. Das Geschöpf Elektra erscheint im Drama als eine strafende Gottheit, die die Gerechtigkeit durch Rache als eine irdische Repräsentantin der göttlichen Justiz vollzieht. Ihre Existenzgrundlage besteht darin, den Tod des Vaters zu rächen. Ihre Figur funktioniert wie die einer strafenden Gottheit, die die Mächte ausgleicht, sie ist ein unabänderlicher Archetypus: „Schreie wie aus ferner Urzeit, Tritte des wilden Tieres, Blicke des ewigen Chaos" (Bahr 1963: 242). Sie hat in der Tat kein anderes Ziel in ihrer Existenz, denn als Gegenpol bis zum Ende des Kampfes die Kraft der Gerechtigkeit zu vertreten, den Willen von Agamemnon zu erfüllen und durch die Ermordung der zwei Mörder das Gleichgewicht wiederherzustellen. Mit der Vollendung der Prophezeiung, mit dem Tod von Klytämnestra und Ägisth hat Elektra keine Funktion, keine Aufgabe mehr in der Welt. Elektras sieghafter Totentanz am Ende ist eine Art *danse macabre*: sie ist in der Nähe des eigenen

Todes, sie tanzt in den Tod. In dem Moment, als Elektra neugeboren wird, muss dieses Maifliegen-Leben gleich wieder absterben, so dass man sagen kann, dass die tragische Kreatur Elektra gleichsam in ihren eigenen Tod hineingeboren wird.

2 Regieanweisungen und theatralische Symbolsysteme

2.1 Hofmannsthals Regieanweisungen zum Drama

Hofmannsthals Bühne ist kein typisch antikes Bühnenbild: die „antikisierenden Banalitäten" (Hofmannsthal 1994b: 59) fehlen: „Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit". Der Schauplatz ist der Hinterhof eines Königspalastes mit Sklavenwohnungen und Arbeitsräumen. Im Hintergrund ist die Hinterwand des Palastes mit wenigen und ungleichen Fenstern zu sehen. Das Haus hat eine offene und höher befindliche Tür. Links daneben ein unteres Fenster, dann noch ein größeres. Außer diesen gibt es wenige verstreute Fensteröffnungen. Links und rechts stehen die Sklavenwohnungen; rechts ein unschönes, kleines Haus mit vier gleichen Türen mit braunem Vorhang. Es gibt eine Mauer von der rechten Seite der Hauswand bis zur rechten vorderen Ecke. Das Gebäude hat links nur schmale Fenster und eine große Tür. Vor dem Haus steht eine Zisterne. Auf der rechten Seite des Hauses wächst ein großer, gekrümmter Feigenbaum. Das ganze Bühnenbild deutet Verfall, Dekadenz und Ungepflegtheit an und wirft die Spannung und die Tragödie voraus.

Die Beleuchtung ist wie beim Sonnenuntergang: Die Sonne steht niedrig hinter dem Dach, rote und schwarze Flecken färben die Bühne. Das Innere des Hauses bleibt dunkel, Fenster und Türen sind schwarze Massen. Die Mauer ist beleuchtet. Während Elektras Monolog wird die Beleuchtung intensiviert. Der Boden ist mit Blutflecken gleich Feuerglut besprenkelt. Fackellicht und Gestalten erscheinen hinter dem großen, dann hinter dem linken Fenster.

Klytämnestra erscheint zum ersten Mal mit zwei Vertrauten im breiten Fenster. Ihr blasses Gesicht und ihre pompöse Bekleidung sind schrill beleuchtet. Zwei Fackeln flimmern neben ihr. Der Hof ist finster, als sie zu dritt hinaustreten. Das Licht fällt auf Elektra. Klytämnestra und Elektra bleiben allein, die beiden anderen gehen weg. Ein kraftloser Strahl leuchtet aus dem Haus nach außen. Dann kehrt die eine Vertraute wieder und auf Klytämnestras Wunsch kommen immer mehr Fackelträger. Es wird ganz hell. Dann verschwinden die Fackelträger wieder, es bleibt nur rechts, außerhalb des Hofes, die Dämmerung. Der hellste Teil der Bühne ist nun das Tor rechts, wo die dunkle Gestalt von Orest in den Hof hereintritt. Eine Fackel brennt im Ring an der Tür bis zum Ende der Tragödie weiter. Die Handlung spielt sich also während eines Sonnenunterganges ab: „Alles spielt nun bei zunehmender Dunkelheit, die Dauer des Stückes ist genau die Dauer einer langsamen Dämmerung, bis die Vertraute erscheint, um Orest ins Haus zu rufen." (Hofmannsthal 1994b: 61).

Hofmannsthal beschreibt auch die Kostüme relativ genau. Das Gewand der einzelnen Personen spiegelt deren innere Eigenschaften wider. Elektra trägt ein kurzes, verächtliches Kleid, dessen Ärmel zu kurz sind, und kein Schuhwerk an den Füßen.

Die Gewänder der Sklaven sind abgetragen. Die Aufseherin hat blaue Glasperlen im Haar, einen Stirnreif an und einen kurzen Stock mit. Die Schleppträgerin ist gelb bekleidet, sie hat schwarzes Haar und ein braunes Gesicht, sie ist groß, bewegt sich wie eine Schlange, sie ähnelt einer Ägypterin. Klytämnestras Vertraute ist geschminkt, hat ein violettes oder dunkelgrünes Kleid an, ihr Haar ist gefärbt und mit goldenen Bändern verflochten.

Klytämnestra trägt ein prachtvolles Kleid, das eine blutähnliche rote Farbe hat. Sie ist reichlich mit Talismanen und Schmuckstücken behangen, ihr Haar sieht natürlich aus. In der Hand hat sie einen Stab, geziert mit Edelsteinen. Orest und sein Pfleger sind schließlich als fremde, orientalische Kaufleute bekleidet.

2.2 Elektra auf der Bühne

Von den zahlreichen Elektra-Bearbeitungen wird im Folgenden die Bearbeitung des Werkes durch den Video- und Bühnendirektor Götz Friedrich und des Dirigenten Karl Böhm analysiert, indem die ursprünglichen Regieanweisungen und szenischen Vorschriften von Hugo von Hofmannsthal

mit den Vorstellungen und der Inszenierung von Regisseur Götz Friedrich, Bühnendesigner Josef Svoboda und Kostümbildner Pet Halmen verglichen werden.

Das Elektra-Konzept des Regisseurs weicht von Hofmannsthals Vorstellungen einigermaßen ab. Das Bühnenbild, die Darstellung und das Erscheinungsbild der Figuren fallen oft ganz anders aus als die szenischen Vorschriften des Autors. Hierbei stellt sich vor allem die Frage, um welche neuen Bedeutungen diese Veränderungen die Oper bereichern und welche Funktionen diese Modifizierungen allgemein und spezifisch erfüllen bzw. erfüllen könnten.

Im Opernfilm erscheint zuerst ein rissiger Asphaltteil mit dunkelroten Flecken, die das Blut symbolisieren. Es regnet im Halbdunkel. Auf der Bühne stehen durchgebrochene Säulen- und Mauerreste, Haufen von Steinen und unvollständige Treppen. Schutt liegt überall. Alles ist grau. Sonne oder Sonnenlicht sind gar nicht zu sehen und auch das Motiv der Dämmerung und des Feigenbaums erscheinen nicht im Film. Alle Figuren auf der Bühne verregnen. Der hintere Teil des Palastes mach den Eindruck eines eintönigen grauen Panelgebäudes: die dunklen Fensteröffnungen sehen gleich aus, es gibt viele davon und sie sind geordnet. Die Wand ist glatt und etwas heller als die Trümmer auf dem Boden. Das Gebäude sieht moderner und abgeklärt aus, es bildet einen starken Kontrast zu den schwarzen Ruinen. Die Sklavenwohnungen sind zwischen den Säulenresten und Steinhaufen platziert, ihre Fenster sind dunkel. Der Boden ist voll Risse und Klüfte, wohin das Regenwasser einsickert. Als Chrysothemis ankommt, regnet es nicht mehr, Pfützen bleiben aber in den Vertiefungen zurück. Die Bühne bleibt bis zum Ende des Stückes nass. Zwischen den Säulen gibt es tiefe Gräben mit Gewölben und Tunneln, die wie Trümmerhäuserreste aussehen.

Die Bühne ähnelt einer zerbombten, schmutzigen, entvölkerten kleinen Stadt. Oft leuchten rote Fackellichter auf, sie deuten das Kommen oder die Anwesenheit von Klytämnestra an. Wenn die Königin kommt, bedeckt das rote Licht ihre Umgebung und die Fensteröffnungen flimmern rot-gelb.

Auf der Bühne sind Spiegel zu sehen. Als die Begleitung der Königin kommt, spiegeln sie sich gegenseitig wider. Das Motiv des Spiegels – der Reflexion – könnte auf eine Art Kontrast zwischen Schein und Wirklichkeit verweisen und somit ein dezenter Hinweis auf die Bedrohung der Wirklichkeit sein: Wenn Klytämnestra sich im Spiegel sieht, sieht sie eine Mörderin. Im Palast gibt es auch einen Flur, dessen Boden und Dach aus Spiegelglas gebaut sind: alle Flächen projizieren die ‚Realität' zurück.

Am Ende der Oper, nach dem Doppelmord, rinnt Blut an der Wand des Palastes herab. Die Fensteröffnungen sind gleich weißen Blindfenstern geschlossen, sie sind gleichsam tot, die Lichter erloschen. Erst nach dem Tod von Elektra hört der Regen auf. Das Stück endet mit dem Bild über dem Leichnam von Elektra in einer großen Pfütze, die die blutigen Wände des Palastes wogend widerspiegelt.

Die Bühne ist ein geschlossener Raum, aus dem sich keine Perspektiven in die äußere Welt öffnen. Der Regen schließt den Raum ein; es gibt kein Gesichtsfeld, keinen Horizont in die Ferne. Die Bühne ist von Mauer- und Säulenresten, Trümmern und von der hinteren Wand des Palastes eingerahmt. Der Regen dürfte hier mehrere Funktionen haben, indem er einerseits die Hoffnungslosigkeit, andererseits die „Unabwaschbarkeit" des Blutes und der Vergangenheit symbolisiert – selbst die Hände der eifrigen Mägde können die Blutflecke mit Bürsten nicht abscheuern. Aus diesem Raum führt kein Ausweg hinaus. Die ‚nichtklassische Antike', die auf der Bühne erscheint, scheint hier nicht nachahmenswert.

Die Beleuchtung der Bühne in den ersten zehn Minuten ist monoton: Alles ist grau und schwarz, das Bühnenbild spiegelt die Ausweglosigkeit wider. Ab der zehnten Minute, als Elektra die Ermordung ihres Vaters neu erlebt, werden die Personen ihrer Vision blutrot beleuchtet (TC: 10:30). Wenn das Gesicht von Agamemnon aufschimmert, erscheint immer etwas Rotes auf dem Bild: rotes Licht oder das rote Blut seiner Todeswunde. Auch schwarze Schatten an den Wänden und auf den Steinen erscheinen gleichermaßen häufig. Trotz der einfachen Beleuchtung entstehen starke Kontraste: Es dominiert die graue Grundfarbe mit schwarzen Schatten und silbern-weißem Licht, zu dem manchmal – durch das Blut des Agamemnon, das Blut des Opfertiers, das Flattern der Fackeln und ihr Überwerfen an die Wände oder Personen – die rote Farbe hinzukommt.

Wie bereits erwähnt, zeigt das rote Fackellicht Klytämnestras Kommen oder Anwesenheit an. Als die Königin zum ersten Mal auf der Bühne erscheint, bemalen die rot-gelben Fackellichter

und die beweglichen Schatten ihrer Begleitung die Kleider und das Gesicht von Elektra und Chrysothemis (TC: 28:32). Während sich Klytämnestra draußen vor dem Palast aufhält, überflutet das rote Flackern die Bühne; als sich die Königin und ihre Begleitung in den Palast zurückziehen, erlischt auch die Rötung, nur die Fensteröffnungen und das Innere des Gebäudes flimmern weiterhin (TC: 34:23–36:46).

In der Traumszene bleiben Klytämnestra und Elektra allein auf der Bühne. Die Fackelträger verschwinden, trotzdem bleibt die unmittelbare Aura der Königin und von Elektra rot, die Umgebung geht allerdings in Grautöne über: das Licht aus dem Palast beleuchtet sie. Als die Königin das Machtübergewicht erhält, bleiben die beiden rot belichtet; als jedoch Klytämnestra immer aufdringlicher um Elektras Hilfe bittet und sich ihr nähert, treten die beiden aus dem Lichtkreis des Palastes in die graue Wirklichkeit: in die Macht von Elektra über Klytämnestra hinaus (TC: 42:38–51:06). Hier hat bereits Elektra das Wort: Sie spricht über die zukünftige gewaltsame Strafe und Sühne ihrer Mutter. Die Tochter triumphiert über die Mutter, sie droht mit der Vollendung der Prophezeiung. Für einige Minuten verliert die Königin die Macht über ihre gelogene Welt und ist gezwungen, in den Visionen von Elektra das eigene Schicksal zu erkennen.

Als die Nachricht über den Tod von Orest kommt, erscheinen die Fackelträger wieder und gehen zusammen mit der Königin in den Palast, wo die Fenster vom gelb-roten Licht noch intensiv flackern, bis Klytämnestra sieghaft verschwindet und die Intensität der Schimmer sinkt.

Im Gegensatz zu Hofmannsthals Idee mündet die Oper in die gleiche graue Dunkelheit, die schon am Anfang vorherrschend war. Im Opernfilm kann man den Bogen der Dauer eines Sonnenuntergangs nicht beobachten. Der Film arbeitet mit einer Art Zeitlosigkeit, sichtbare theatralische Zeichen für Zeitverhältnisse haben keine Richtung – nicht einmal der Himmel ist zu sehen. Die Zeit hat eine Art Monotonität. Es erscheint kein Lichtschein von außen, der natürliche Lichteffekt besteht im silbernen Glanz auf der Bühne. Diese Dunkelheit und das Gefühl des Eingesperrtseins erwecken das Gefühl der Isoliertheit. Die Rahmen der Bühne sind für die inneren Personen nicht durchgehbar. Sie sind auf ein Gefangensein prädestiniert, bis sie ihre Konflikte auflösen. Das grau-rote Bühnenbild ist erdrückend, aussichtslos, manchmal Furcht erregend.

Das Äußere der einzelnen Figuren und Figurengruppen weicht von den Regieanweisungen des Dramas ebenfalls ab, die Kostüme und die Farben der Gewänder wurden im Opernfilm neu konzipiert.

Zuerst erscheinen die Mägde auf der Bühne. Sie tragen bodenlange, ärmellose, schmutzige, grauweiße Lumpen, die zu groß für sie sind. Auf dem Kopf haben sie Stirnbänder aus Lappen, ihr Haar ist in viele dünne Zöpfe geflochten. Ihre Wangen und Stirne sind fleckig. Sie und die Sklavinnen sehen ähnlich aus, sie sind barfuß.

Die Aufseherin hat eine dichte schwarze Bandage um den Kopf, die ein Tuch hält, um sich vor dem Regen zu schützen. Ihr Kleid ist ärmellos, bodenlang und unrein, sonst anschmiegsam und etwas verzierter als die Kleider der Mägde. Auch ihr Gesicht ist mit schwarzen Flecken übersät. Sie trägt Sandalen.

Die Gefolgschaft von Klytämnestra ist sehr vielfältig gekleidet. Eines ist ihnen gemeinsam: alle tragen rote Gewänder. Es gibt Frauen, die ein rotes Kleid mit rotem turbanartigem Kopftuch tragen. Andere tragen nicht nur ein einfaches rotes Kleid, sondern auch Halsketten und radialen Kopfschmuck oder Blumen. Ihre Brüste sind unbedeckt. Manche haben noch auf dem Kopfschmuck hängenden Schmuck, Perlenketten oder herabhängende goldene Geflechte. Jemand hat eine Peitsche in der Hand.

Die Vertraute der Königin hat kurzes blondes Haar. Sie trägt große goldene Ohrringe, ein breites und massives tiefrotes Halsband und ein dazu passendes Lederkleid. Ihre Stirn ist mit schwarzen Flecken getupft. Sie trägt eine grell-lila Augenschminke, ihre Lippen sind rot bemalt. Die Vertraute und die Schleppträgerin ähneln einander sehr, nur das Gesicht von Letzterer ist nicht fleckig, sie trägt keine Ohrringe und kein Halsband. Ihr kurzes Haar ist rot.

Klytämnestras Figur wurde im Film ganz umgestaltet: sie sieht alt und ein wenig übergewichtig aus. Sie trägt eine große Krone, eine goldene Konstruktion mit schraubenartigen Teilen, die wie der aufgestellte Kragen einer Kragenechse aussehen. Diese ganze Struktur ist an ein goldenes „Schädeldach“ fixiert. Es scheint, als wäre Klytämnestra ganz kahl. Der Kopfschmuck besteht aus goldenen Teilen und hält einen langen Schleier. Die Königin hat starke lila-rote Augenschmin-

ke und rot gefärbte Lippen, auch ihre Nägel sind rot. Sie trägt viele schwere Halsketten mit Steinen und Talismanen. Insgesamt macht ihr Bild einen chaotischen Eindruck. In der Hand hält sie einen goldenen Stock, nicht aber mit Edelsteinen geschmückt, sondern mit einer weiblichen Figur – sie ähnelt der Venus von Willendorf – verziert. Klytämnestras Gewand ist weiß, es schimmert goldig und silberhell, die Schulterteile bestehen aus Netz. Die Ärmel sind lang und körperbetont, als wären sie Brauthandschuhe. Als sie die Krone abnimmt, bekommt man eine goldene Bandage auf ihrem Kopf zu sehen.

Elektras Kostüm kommt der von Hoffmannsthal erträumten Kleidung recht nahe: ihr Kleid ist bodenlang, schmutzig-weiß und armtief. Ihr Zottelhaar ist dunkelbraun und mittellang. Elektra ist barfuß und sieht insgesamt sehr einfach aus.

Chrysothemis ist zurückhaltend schön. Ihr schönes, geordnetes, geflochtenes Haar ist blond, sehr lang und üppig. Sie trägt eine diskrete und minimale Schminke. Ihr Kleid ist weiß und golden, armtief und hat einen weiblichen Schnitt; sie trägt Sandalen. Chrysothemis sieht damit verhältnismäßig ordentlich aus, obwohl ihr Gewand schon abgetragen ist. Sie hat ein weißes Tuch zum Überwerfen.

Orest erscheint als Soldat, vom Kopf bis zur Sohle in Panzerrüstung. Sein Gesicht ist ganz verdeckt. Unter dem Panzer trägt er ein weißes Oberteil, er sieht aus, wie ein Engel. Als Kostüm trägt er einen dicken und großen Umhang, während er sein Gesicht mit einer Kapuze verhüllt.

Ägisth ist auffallend gekleidet. Seine Bekleidung ist lila, rosa und blau gefärbt, er trägt ein breites goldenes Stirnband mit Blumen, auf den Schultern hat er ein mit Gold geschmücktes Tuch. Er ist mit lila Lidschatten geschminkt und sieht aus wie eine ältere und vermögende Frau. Seine Gefolgschaft besteht aus halbnackten Schwarzen, schön verziert, bunt und auffallend gekleidet. Einer trägt nur einen Lendenschurz und goldene Halsketten. Andere haben lila Turbane und Deckmäntel an.

Wie man sieht, wird die Kleidersymbolik des Originals im Opernfilm gleich mehrfach verändert. Durch die Farbensymbolik kennzeichnet der Regisseur Zugehörigkeit, Stimmungen und Empfindungen. Die rote Farbe bedeutet, dass man zu Klytämnestras Gefolgschaft gehört. Rot deutet aber zugleich auch auf das Blut von Agamemnon hin, das ewig auf den Pflastersteinen haften bleibt, in die Klüfte einsickert und nicht abwaschbar ist. Rot ist das Blut des Opfertieres, das wegen Klytämnestra sterben musste. Die graue Kleiderfarbe verweist auf das Ausgesetztsein, die Armut und das Elend. Die von den Kleidern ausgelösten Eindrücke und Stimmungen sind in diesem Zusammenhang natürlich besonders wichtig: Die Einzelheiten – so etwa die Talismane, die starke Schminke oder die lumpenartigen Kleider – vermitteln dem Zuschauer in ihrer Symbolik bereits das Wichtigste, ja fast alles über die Gestalten auf der Bühne.

3 „Nervencontrapunkt“ und musikalische Symbolsysteme

Der Begriff „Nervencontrapunkt“ stammt von Richard Strauss. Die komplexe und nicht ganz greifbare Bedeutung des Begriffs umfasst physische und psychische Komponenten. Das Unbewusste, die unterdrückten Erinnerungen und Gefühle sowie hauptsächlich deren musikalische Ausdrucksfähigkeit bekommen dabei eine große Rolle:

> Und gemäß der Komplexität und Vielschichtigkeit menschlicher Empfindungen und […] gleichzeitig wirksamer Nervenimpulse, müßten im Orchester simultan die unterschiedlichsten musikalischen Gebilde, Motive und musikalischen Themen kontrapunktisch miteinander kombiniert […] werden. (Khittl 2001: 214)

Diese werden sich dann in eine „psychoanalytisch“ motivierte Polyphonie der etwa 140 Instrumente vereinigen. Mit der Technik der Kontrapunktik und der Polyphonie können gleichzeitig sehr unterschiedliche, widersprüchliche seelische Prozesse in der Musik ausgedrückt werden (vgl. ebd.), was man „Nervencontrapunkt“ nennt. Ein wichtiges Ziel der Musik ist hier, die unausgesprochenen – sich zwischen und hinter den Worten verbergenden – Gefühle und Bedeutungen darzustellen oder noch vor dem Aussprechen der Wörter das zukünftige Geschehen spüren zu lassen. In der Komplexität der Elektra-Partitur erscheinen Vorgänge, die sich, oft unbewusst, innerhalb der Seele einer Person abspielen und auf der Bühne nicht in jedem Fall dargestellt werden können.

Schweigen ist bei Hofmannsthal ein relevantes Motiv. In der Schlussszene sagt Elektra: „Schweig und tanze“ (Hoffmansthal 1994: 56). Die Sprachlo-

sigkeit von Elektra zieht sich durch das ganze Drama hindurch und bildet eine Art Defizit; sie verstärkt das Opfer-Motiv, die Opferfunktion der Hauptfigur, die tierische Triebhaftigkeit und die Kraft von deren bedrohlichem Wesen. Die Regieanweisungen im Drama, die Musik der Oper und die Körpersprache auf der Bühne bekommen so eine größere und wichtigere Rolle. Elektras Schweigen bedeutet nicht, dass sie an nichts denkt. Ganz im Gegenteil: In ihr spielen sich innere Prozesse ab, die vielleicht eine Grenze für den Menschen bedeuten und durch keine Wörter auszudrücken sind. Elektra kann ihr Trauma nicht aufarbeiten und bewältigen. Wo die Kraft der Wörter aufhört, beginnt das Ausdrucksvermögen der Musik. Was nicht gesagt werden kann oder darf, was nicht bewusst, sondern nur spürbar ist, was das Gehirn nicht verarbeiten kann, verursacht innere Spannungen, Widersprüche und seelische Wunden. In Elektra hat sich durch das erlittene Trauma eine derart gewaltige Spannung aufgebaut, dass ihr Bewusstsein in der Vergangenheit steckenbleibt, und weil „die Tat nicht vorbehaltlos gelingt, […] die Selbsterfindung der Protagonistin an der Tat scheitert" (Lütteken 2013: 47).

3.1 Das Agamemnon-Motiv

Strauss arbeitet mit der Wagnerschen Leitmotiv-Technik. Die Partitur wird „von Motiven zusammengehalten, die auf prägnante Weise sprachlich gezeugt sind, ja aus der Sprache geradezu herausgetrieben werden" (Lütteken 2013: 48).

Die Oper beginnt nicht mit einem düsteren Vorspiel, sondern ausdrücklich, direkt und in medias res mit dem Agamemnon-Motiv, das auch das Ende des Stückes markieren wird. Die Blechblasinstrumente verleihen dem Motiv ein massives und finsteres Gefühl, während der Vorhang aufgeht. Der Name Agamemnons und der Rhythmus des Motivs passen zusammen, mit den „wort-metrischen Gegebenheiten des Wortes ‚Agamemnon' in tonaler Geschlossenheit, nämlich d-Moll" (ebd.) entsteht eine Komposition, die kurz, kompakt und dramatisch ist. Dieses Dreiklangmotiv ist einfach und leicht zu merken. Wenn über Agamemnon gesprochen wird, dieser im Film auftaucht oder Elektra den Namen des Vaters singt, erscheint das Agamemnon-Motiv im Orchester. Im ersten Monolog von Elektra, wo sie zum ersten Mal den Namen ausspricht, gibt sie dem Motiv seine Bedeutung, damit das Symbolsystem funktionieren kann. Die Melodie bekommt einen Sinn, der auch ohne Worte funktionieren kann: wenn das Agamemnon-Motiv ohne irgendein Wort in der Musik erscheint, ist Agamemnon metaphysisch auf der Bühne, sein Wille manifestiert sich, er ist anwesend. Mit dieser Verflechtung von Text und Melodie kann allein die Musik das Wort verkörpern, man braucht kein visuelles oder artikuliertes Zeichen, keine Sprache mehr.

3.2 Das Elektra-Motiv

Bevor Elektra auf der Bühne erscheint, sind interessante musikalische Lösungen zu hören. Bei Ziffer 34 (Tempo I) schließt die Melodie eine Kadenz auf einem D-Ton ab. Laut des Vorzeichens wäre hier ein d-Moll, aber wegen den Fis-Tönen in den Triolen wird die Melodie zu einer Picardischen, terz-artigen D-Dur. Also gibt es in dem Tonika-Schlussakkord eine Dur-Terz, obwohl der ganze musikalische Abschnitt vorher im Moll steht. Am Ende des Abschnittes (kurz vor dem *molto cresc.*) wird das D-Dur bestätigt. In den Triolen zwischen den Ziffern 34–35 ist ein Motiv von A–B–Cis–D zu entdecken. B und Cis sind eine übermäßige Sekunde, die nur dann erlaubt ist, wenn sie eine besondere Rolle hat. Diese Triolen – zwischen den zwei D-Dur-Akkorden – rufen eine totale Unsicherheit hervor, weil die so entstandene Melodie zwischen Dur und Moll schwebt. Unter dieser Melodie ist ein Oktav-Orgelpunkt zu hören. Die Chromatik verursacht im System der Tonalität eine Ungewissheit, weil die Töne ihre Lockung verlieren: sie werden fast gleichwertig, keiner von ihnen bekommt eine wichtigere Rolle, jeder kann der Grundton der neuen Tonart werden. Dieser Prozess ist die chromatische Modulation.

Elektras erstes Wort in der Oper „Allein!" ist von einer Melodie begleitet. Das Elektra-Motiv erklingt am Anfang ihres ersten Monologs zum ersten Mal. Hier bekommt das Motiv seinen Eigenwert. Das Elektra-Motiv basiert auf dem sogenannten bitonalen „Elektra-Akkord". Bitonalität bedeutet die gleichzeitige Verwendung von zwei Tonarten. Der bitonale Akkord besteht aus den Tönen E, H, Des, F, As; er ist eine enharmonische Umdeutung von einem unvollständigen E-Dur (E–Gis–H) und einem Cis-Dur (Cis–Eis–Gis),

die dem Akkord Komplexität und Dissonanz verleihen. Der „Elektra-Akkord" ist von großer Bedeutung: am Anfang des 20. Jahrhunderts war dieser bitonale Klang jedenfalls etwas ganz Neues. Der Akkord erklingt von den Streichinstrumenten *forte*. Bei *largamente* beginnt der „Elektra-Akkord", wobei die Töne dieses konzentrierten Akkordes noch in diesem Takt zerlegt und zu einer Melodie (mit zwei Pien-Tönen) aufgelöst werden.

Die größere Bedeutung des Motivs entsteht durch den Übergang aus d-Moll in D-Dur, die unauflösbare Verflechtung von Prophezeiung und deren Vollzug. Die Bedrohung wird in die ‚Wirklichkeit' versetzt. Die musikalischen und literarischen Sinneinheiten sind voneinander nicht zu trennen.

3.3 Die Einheit von Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra

Die Dialoge zwischen den Personen sind vielmehr Strömungen (vgl. ebd. 49) als richtige Dialoge. Die Familienmitglieder verstehen einander nicht, sie reden aneinander vorbei, alle äußern ihre eigenen Gedanken und hören den anderen nicht wirklich zu. Die Ordnung der Familie stürzt ein; die Tochter wird von der Mutter durch Verfremdung und Hass getrennt, Schwester und Schwester entfernen sich voneinander. Elektra will Chrysothemis ausnützen, sie will ihre Schwester ‚benutzen', um die eigenen Ziele zu erreichen.

„Hofmannsthal hat die drei Figuren als Einheit betrachtet – als drei Möglichkeiten, sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen" (Dusek 2001: 298). Dies erklärt die zwischen den Charakteren entstandene Kluft: Elektra flüchtet sich in die Rache, Chrysothemis in das Bild einer glücklichen Zukunft und Klytämnestra flieht vor der Gegenwart. Die Kontraste zwischen den Frauen erscheinen natürlich auch in der Musik.

Chrysothemis ist die „Träumerin", die noch Hoffnung und Zukunftsperspektiven hat. Sie ist ein Lichtschein in dieser geschlossenen Welt. Im Schatten von Elektra scheint Chrysothemis kraftlos und schwach zu sein. Trotzdem ist sie die Person, die ausbrechen will. Sie verkörpert die Durchschnittsfrau, die ein ruhiges Leben und Kinder haben will. Sie lehnt die Gewalt ab, will an dem Mord nicht teilnehmen. Bei Chrysothemis benutzt Strauss traditionelle musikalische Formen, so bildet er bewusst einen bedeutenden Kontrast zwischen den Schwestern. Die Kantilenen von Chrysothemis sind melodisch und träumerisch. Wo Chrysothemis über ihre Sehnsucht nach einem Weiberschicksal singt, wird sie vom Es-Dur begleitet. Die gewählte Tonart ist nicht zufällig, nämlich wird mit dem Es-Dur oft die Urgesundheit und die edle Lebenskraft des Mädchens assoziiert. In Chrysothemis konfrontieren sich die eigenen Bedürfnisse mit dem unnatürlichen Umstand in der Familie:

> Gute Dramen müssen drastisch sein. Auch dieses Diktum Friedrich Schlegels gilt für Elektra, deren avantgardistischer Kühnheit Hofmannsthal selbst sich auf die Dauer nicht ganz gewachsen zeigte. (Mayer 1994: 72)

Mit Elektras übermenschlichem Heldentum kann sich ihre Schwester nicht identifizieren, sie bleibt rationaler. Mit dem Agamemnon-Motiv in den Elektra-Monologen zeigt Strauss – in der Gestalt von Elektra als die Fortsetzerin von Agamemnons Willen – die Abhängigkeit der Tochter vom Vater.

Die Melodien, die Elektras Gesänge begleiten, sind ungewöhnlicher und neuartiger als die Begleitung bei Chrysothemis. Die klassischen Werte sind hier dem fremdartigen Wesen von Elektra musikalisch gegenübergestellt.

Bei Klytämnestra ist die Musik oft fürchterlich. In der Klytämnestra-Szene erscheinen oft „Zusammenklänge von oft zehn oder elf verschiedenen Tönen der chromatischen Skala, die tonal, das heißt: funktionalharmonisch nicht mehr deutbar sind" (Scheit 2001: 253). Die Figur der Königin entfremdet Strauss der Tonalität. Während Chrysothemis die natürliche Frau verkörpert, stellt die Rolle der Königin die Unnatürlichkeit dar. Der Mord ist naturwidrig.

3.4 Die musikalische Vollendung des Schicksals

Am Ende (als Chrysothemis Orest verhimmelt) kommt keine vollständige musikalische Erlösung: das Es-Dur ist nicht rein, die Tonalität wird nicht kontinuierlich benutzt:

> Aber in den letzten Takten löst sich das schroffe Nebeneinander von c-Moll und es-Moll in einer raschen chromatischen Kadenz in strahlendes C-Dur auf, um in den allerletzten beiden Orchester-

> schlägen noch einmal durch es-Moll gebrochen oder befleckt zu werden. (ebd., S. 254)

Das Agamemnon-Motiv erklingt viermal nacheinander: die Blechblasinstrumente lassen den finalen Sieg des toten Agamemnon wie eine unumstößliche Bestimmtheit erschallen.

4 Fazit

In der Elektra-Oper erscheinen alle Komponenten der komplexen Kunst. Das Zusammenwirken von Text, Bild und Musik bringen eine monumentale und fürchterliche Tragödie zustande, die als ein echtes Seelendrama gelten kann. Menschliche Schicksale werden nicht nur literarisch, sondern auch musikalisch und visuell analysiert wie auch gedeutet. Die neuen musikalischen Lösungen, das ungewöhnlich grandiose Instrumenteninventar und die Leitmotivtechnik von Strauss lassen die Figuren von Hofmannsthal und ihre Sprache gleichsam aufleben. Text, Bühne und Musik bilden eine untrennbare, organische Einheit.

Die Bühnentechniken sind modern und ideenreich. Der Regen auf der Bühne ist eine Neuerung im Vergleich zu den ursprünglichen Regieanweisungen und hilft bei der Modifizierung des Raumes. Mit dem Regen schließt der Regisseur die Sphäre ein, wodurch gleichzeitig auch die Aussichtslosigkeit und „Unabwaschbarkeit" des Blutes – also der Sünden – betont werden. Parallel dazu sind auch die Schlussakkorde im Orchester „verpestet": der Klang ist nicht rein, die Katharsis bleibt unerfüllt, mangelhaft. Die Seelen der Personen sind beschmutzt; an ihrer Hand haftet Blut. Die Figuren kommen nicht frei, bis das Gleichgewicht hergestellt wird. Mithilfe der bedrohlichen Klänge festigt Strauss den Druck, die Ausweglosigkeit und die endgültige Prädestination. Niemand wird von dem eigenen Schicksal befreit.

Das Ende der Tragödie ist demgemäß das Schicksalhafte schlechthin. Die Fensteröffnungen werden inaktiv: sie sind dunkel und geschlossen, haben keine Funktion mehr, die Flammen erlöschen. Die blutende Wand am Ende der Oper ist eine Art Personifizierung der Umgebung und damit vielleicht die Manifestierung der überirdischen Kraft von Agamemnon. Mit dem rinnenden Blut beweint die Wand das Schicksal von Elektra und Agamemnon und befleckt die saubere Wand. Als unwiderrufliche Vollendung der Genugtuung ertönt viermal das grausige Agamemnon-Motiv.

Literaturverzeichnis

Bahr, Hermann (1963): Elektra. In: Kindermann, Heinz (Hrsg.): Hermann Bahr: Kritiken. Wien: Bauer.

Dusek, Peter (2001): „Sei Er nur nicht, wie alle Männer sind…". Widerspruchs-Thesen aus der Feder eines Strauss- und Opern-Freundes. In: Dürhammer, Ilija / Janke, Pia: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder. Wien: Praesens. S. 297–308.

Dürhammer, Ilija / Janke, Pia (Hrsg.) (2001): Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder. Wien: Praesens.

Friedrich, Götz: Strauss (1982): Elektra (Opera Film). URL: https://www. youtube.com/watch?v=PibKkKm7Suo&t=1552s (letzter Zugriff: 04. 10. 2018).

Hofmannsthal, Hugo von (1994): Elektra. Tragödie in einem Aufzuge. Musik von Richard Strauss. Frankfurt am Main: Fischer.

Hofmannsthal, Hugo von (1994b): Szenische Vorschriften zu Elektra. In: ders.: Elektra. Tragödie in einem Aufzuge. Musik von Richard Strauss. Frankfurt am Main: Fischer. S. 57–63.

Khittl, Christoph (2001): „Nervencontrapunkt" als musikalische Psychoanalyse? In: Dürhammer, Ilija / Janke, Pia (Hrsg.): Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder. Wien: Praesens. S. 211–229.

Lütteken, Laurenz (2013): Richard Strauss, Die Opern. Ein musikalischer Werkführer. München: Beck.

Mayer, Mathias (1994): Nachwort. In: Hofmannsthal, Hugo von: Elektra. Tragödie in einem Aufzuge. Musik von Richard Strauss. Frankfurt am Main: Fischer. S. 65–89.

Meister, Monika (2001): Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung von 1903. In: Dürhammer, Ilija / Janke, Pia (Hrsg.): Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder. Wien: Praesens. S. 195–210.

Müller-Funk, Wolfgang (2001): Arbeit am Mythos: Elektra und Salome. In: Dürhammer, Ilija / Janke, Pia (Hrsg.): Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder. Wien: Praesens. S. 171–193.

Scheit, Gerhard (2001): Wer soll ihr Gebieter sein? Weiblichkeit und Tonalität bei Hofmannsthal und Strauss. In: Dürhammer, Ilija / Janke, Pia (Hrsg.): Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder. Wien: Praesens. S. 245–255.

Strauss, Richard (1943): Elektra. Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal (Op. 58). Studienpartitur. Great Britain: Boosey & Hawkes.