

„Worte klingen, Töne sprechen“

Richard Strauss und die Oper

Symposium anlässlich der Richard Strauss-Ausstellung im
Theatermuseum Wien, 22.–23. Jänner 2015

Herausgegeben von
Christiane Mühlegger-Henhapel
und Alexandra Steiner-Strauss

HOLZHAUSEN
DER VERLAG

**THEATER
MUSEUM**

<i>Christiane Mühlegger-Henhapel</i> <i>Alexandra Steiner-Strauss</i> Vorwort	5	<i>Arturo Larcati</i> <i>Die schweigsame Frau</i> als Politikum: Stefan Zweig, Richard Strauss und der Nationalsozialismus	113
<i>Christa Ludwig</i> Eröffnungsrede zur Strauss-Ausstellung im Theatermuseum, 11. Juni 2014	9	<i>Andrea Amort</i> Auch Richard Strauss wollte den Tanz erneuern. Wie Choreograf Heinrich Kröllner die <i>Josephs Legende</i> ab 1921 in Mitteleuropa durchsetzte	125
<i>Gernot Gruber</i> Die aktuelle Diskussion um Strauss und die Moderne	13	<i>Nina Noeske</i> Sentimentalität und Parodie: Strauss' Opern im Kitsch-Diskurs	139
<i>Reinhold Kubik</i> „Feuer und Feuerwerk“ – Gustav Mahler und Richard Strauss	21	<i>Matthias Herrmann</i> „... uns Jüngeren ein leuchtendes Vorbild!“ Der Dresdner Strauss-Dirigent Ernst von Schuch und Wien	149
<i>Michael Walter</i> Die österreichische Erstaufführung von Richard Strauss' <i>Salome</i> und ihre Rezeption in der Presse	29	<i>Peter Dusek</i> Joseph Gregor – ein Kulturvisionär?	159
<i>Karin Martensen</i> Bühnenkostüm und Klavierauszug als Charakterstudien: Überlegungen zu Anna Bahr-Mildenburg als Klytämnestra in Richard Strauss' <i>Elektra</i>	39	Kurzbiografien der Autoren	165
<i>Adrian Kech</i> Komponierte Anagnorisis. Zur Wiedererkennungsszene in der Hofmannsthal-Oper <i>Elektra</i> von Richard Strauss	49	Werkverzeichnis zu den Richard Strauss-Beständen des Theatermuseums in Wien	168
<i>Ursula Renner</i> Die Inszenierung von <i>Verwandlung</i> . Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller	67	Impressum	256
<i>Jürgen Maehder</i> Nostalgische Erinnerungen an die Donaumonarchie - <i>Arabella</i> von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss	85		
<i>Oswald Panagl</i> <i>Intermezzo</i> oder Die Liebe zur Autobiografie	103		

Die Inszenierung von Verwandlung

Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller

Ursula Renner, Duisburg-Essen

Im Mai 1914 wendet sich Richard Strauss im Zusammenhang mit der im Entstehen begriffenen *Frau ohne Schatten* an Hugo von Hofmannsthal: „Bitte besprechen Sie doch mit Roller die genaue Dauer der Verwandlungen in der ‚Frau ohne Schatten‘, daß ich mich mit den Zwischenspielen, die Uhr in der Hand, darnach richten kann und nicht zu wenig und nicht zu viel Musik mache. 2 bis 3 Minuten Musik ist viel; für unsere heutigen Maschinisten mit ihren schweren Dekorationen und unpraktischen ‚Praktikables‘ [begehbaren Bühnendekorationen] sehr wenig.“ Eine Woche später vermeldet Hofmannsthal, er habe „gestern Roller hier herausgebeten und mit ihm die Dekorations- und Verwandlungssache genau durchgesprochen. Zwischenmusik von drei Minuten wäre ein erschreckender Gedanke! Das wäre ja eine halbe Symphonie! und das sechsmal an einem Abend! Auch zwei Minuten ist zuviel! [...] Also: er richtet es so ein, daß jede der Verwandlungen sich in 1 ¼ Minuten [75 Sekunden] vollziehen wird – und wenn Sie ihm bei der einen oder anderen *nur eine Minute* Zeit lassen, so wird es auch gehen.“¹

Was hier zwischen Komponist, Dichter und Bühnenbildner verhandelt wird, wirft ein Schlaglicht auf die komplexen künstlerischen und technischen Probleme der Oper, von ihrer Konzeption bis hin zur endgültigen Aufführung. Die Verhandlungen über minutiöse Details belegen auch, wie sehr das Gesamtkunstwerk der *Frau ohne Schatten* ein *team-work in progress* war. Während das für die Zusammenarbeit von Hofmannsthal mit Strauss längst bekannt ist, war der Bühnenbildner Alfred Roller bisher eher ein Figur des Hintergrunds. Seine nicht unmaßgebliche Rolle wird erst die Publikation des Briefwechsels zwischen den drei Künstlern² belegen können. Im Vorgriff sollen hier einige Aspekte der Werkstatt-Gespräche zwischen Dichter und Bühnenbildner mitgeteilt werden.

Vorgeschichte

Der Zusammenarbeit von Alfred Roller und Hofmannsthal ging die Begegnung des Dichters mit Richard Strauss voraus. Diese hatten sich am 6. März 1900 in Paris³ kennengelernt, Harry Graf Kessler vermerkt bereits im Jahr zuvor ein zufälliges Zusammenreffen.⁴ In Paris ging es nicht zuletzt um das beiderseitig aktuelle Interesse am Ballett, im Falle von Richard Strauss an *Kythere* und bei Hofmannsthal an einem seiner ersten und ausnahmsweise später auch fertiggestellten Ballette mit dem Titel *Triumph der Zeit*. Über diese erste künstlerische Begegnung mit Richard Strauss erzählte Hofmannsthal später dem Schriftsteller und Journalisten Hermann Menkes: „Es war im Théâtre Antoine, wo ich mit Maeterlinck weilte. Maeterlinck, der unmusikalisches ist, wollte einige seiner Dramen gern vertont sehen. Er fand ja dann auch einen Komponisten in Debussy;



Alfred Roller, Bühnenbildentwurf zu *Die Frau ohne Schatten*, 1. Akt, „Verwandlungsszene“. Staatsoper Wien, 1919. Theatermuseum

das war es aber, was ihn mit Richard Strauß [sic] zusammenführte. Strauß, der in Paris weilte, kam an jenem Abend in unsere Loge, und hier lernte ich ihn durch Maeterlinck kennen. [...] Wir verbrachten mit einander einige angenehme Stunden. Ich erzählte Strauß, daß mir die Abfassung eines Balletts, das große Prachtentfaltung erfordere, vorschwebte. Er sprach von einer Ballettskizze, die er entworfen [*Kythere*] und die mir noch jetzt [1910] sehr interessant erscheint. Es sind Szenen aus dem Watteauschen Milieu, die aber aus verschiedenen Gründen nicht zur Aufführung gelangten. Zu einer weiteren Anknüpfung kam es nicht zwischen uns. Erst nach Erscheinen der ‚Elektra‘ teilte er mir mit, daß er das Stück zu vertonen beabsichtige. [...] Seit jener Zeit rührt unsere künstlerische Verbindung her.“⁵ Jedenfalls schrieb der durch dieses Treffen in Paris hochmotivierte 26-jährige Dichter unmittelbar danach an seine Eltern: „Das nächste, was ich machen will, ist ein kleines Ballet für Richard Strauss, den ich hier getroffen habe.“⁶

Die Musik zu *Triumph der Zeit* komponierte dann allerdings doch nicht Strauss⁷, sondern Alexander von Zemlinsky. Der Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler lehnte es jedoch ab, das Ballett auf die Bühne zu bringen.⁸ Er habe es, so Hofmannsthal an Zemlinsky, für zu „subtil“ befunden, um Bühnentauglich zu sein, was aber im Grunde auf Mahler zurückfalle: „Ich fürchte, dass ihm gerade das fehlt, worauf es hier ankommt: nämlich die Phantasie des Auges.“⁹ Ein Grund der Absage Mahlers war aber der Umstand, dass die Abfolge von poetischen Bildern, der *trionfo* der Verwandlungen – und hier kann man durchaus Vergleiche zur *Frau ohne Schatten* ziehen –, eine Fülle von (auch technisch zu lösenden) Problemen mit sich brachte. Ganz zu schweigen von hermeneutischen Schwierigkeiten: Wie kann man das symbolistisch verdichtete Ganze als Leser und/oder Zuschauer überhaupt verstehen, wenn es dann auf der Bühne vorüberzieht?

Im März 1904 unternahm Hofmannsthal, nachdem das 3-aktige Ballett nach längerem Hin und Her zu einer 1-aktigen Version komprimiert worden war, noch einmal den Versuch, dem Werk einen Weg auf die Wiener Bühne zu bahnen: Er wandte sich, wahrscheinlich auf Empfehlung Zemlinskys¹⁰, an Alfred Roller. Dieser war als Schüler der Akademie Anfang der 90er Jahre durch seine ausgestellten Bilder, dann als Mitbegründer der Wiener Secession bekannt geworden.

Breite Aufmerksamkeit erlangte er jedoch auch durch eine Benefiz-Veranstaltung der österreichischen Pharmazeuten, der Tischgesellschaft Marokkanien, im März 1894, von der schon im Februar ausführlich berichtet wurde und deren künstlerische Inszenierung in Rollers Händen lag. Als Hauptattraktion vor dem großen Kostümball firmierte das Märchenspiel *Ein Abend am Hofe des Groß-Moguls von Marokko*, das Roller mit sechs ‚lebenden Bildern‘ illustrierte. In diesem Unterhaltungsgenre hatte auch Hofmannsthal sich im Jahr zuvor als Mitspieler und sogar Autor eines Prologes und Epiloges hervorgetan. Über Rollers Konzept referierte das „Welt-Blatt“ am 9. März 1894, dem Tag des großen Festes: „Maler Roller sagte sich, daß das *lebende Bild* zum Bühnenbilde in demselben Verhältnisse stehe, wie die Vollplastik zum Relief, andererseits zum Malerwerke wie das Panoramabild zum Tafelbild. [...] / Seine lebenden Bilder werden auf einer kaum 2 Meter tiefen Bühne stehen (Relief), während die Prospekte dahinter nicht wie Theater-

dekorationen, sondern mit panoramaartig plastischer Wirkung und zusammen mit dem größten Theile der Figuren gemalt sind (Panorama). Das dramatische Spiel [...], in welchem die Schauspieler [...] die Rollen sprechen, geht auf einer Vorbühne von gleichfalls geringer Tiefe vor sich, die lebenden Bilder erscheinen auf einer dahinter liegenden etwas erhöhten Bühne, so daß bemerkenswertherweise der antike Typus von Skene und Orchestra entsteht. Bei der Feststellung der Bilder war starke Kontrastwirkung maßgebend.“

Das Strukturmuster der ‚lebenden Bilder‘, erinnert auffallend an Hofmannsthals Tendenz zu allegorisch-kontrastierenden Doppelkonstruktionen, die er insbesondere in den 90er Jahren vielfach erprobte, die aber noch in seine spätere *Ariadne auf Naxos* hineinwirkten. Über die Bilder in Rollers Märchenspiel hieß es im „Welt-Blatt“ weiter: „Der marokkanische Prunksaal, die glitzernde, in grellbunte Gewänder gekleidete Menge, ihr Lärmen, ihre Bewegung, die gellende Blechmusik – sie sollen den Zuseher vorerst blenden, verwirren, anregen und empfänglich machen. / Desto ruhiger sollen dann die Bilder wirken, wirklich wie Einblicke in eine andere, erhabene Welt. Das Auge soll überrascht sein, wenn den ganzen, farbenprächtigen, lärmenden Hofstaat des Großmoguls die Dunkelheit verschlingt und ihm die ruhigen Bilder erscheinen: die düstere alchymistische Küche – Staffage blos ein alter Mann, der Alchymist; dann der ägyptische Tempel – Staffage drei Priesterinnen, schöne Mädchen, aber tieferne, wie ihre Umgebung; hierauf der sonnige, duftige griechische Hain mit dem Asklepiosfest; Staffage zehn reigentanzende; dann auf die lachende Gesundheit die decadente Moderne (wenn man so sagen darf), auf den Reigentanz stumpfe Müdigkeit, die chinesische Opiumbude bei Sonnenuntergang und schwüler Blütenpracht – Staffage Opiumraucherinnen; und schließlich, alles Vorhergegangene an Pracht und Massenaufwand überbietend, das lärmende Venedig des 15. Jahrhunderts, das Theriakfest der Gegenwart des Dogen und einer reichgekleideten farbenprächtigen Menge. / Das Schlußbild, die Apotheose der Wohlthätigkeit, verkörpert durch Vindobona, die gabenfreudige, läßt dann den Farbenzauber in majestätischer Würde verklingen ... [...].“

Den Augenzeugen des „Wiener Salonblattes“ erinnerte die Technik und Pracht „an die beste Zeit des unvergeßlichen Makart“ (11.3.1894, S. 10), d. h. die Zeit der großen Künstlerfeste und der Salonkultur. Und dieser Widerhall Rollers in der Wiener Öffentlichkeit kann auch Hofmannsthal nicht entgangen sein, ja er muss ihn lebhaft interessiert haben, nicht nur, wie schon gesagt, weil er selbst in einem solchen Festspiel im Palais Todesco mitgewirkt und bildaffine, d. h. auf Situationen zugespitzte lyrische Dramen verfasst hatte, sondern weil er sich in dieser Zeit auch als Kunstkritiker mit zeitgenössischer (Salon-)Kunst und deren allegorisch-symbolistischen Bild-Konzepten auseinandersetzte. Persönlich war Hofmannsthal dem zehn Jahre älteren Alfred Roller vor der Jahrhundertwende aber noch nicht begegnet, obwohl der junge Dichter in dem „offiziellen Organ der ‚Vereinigung Bildender Künstler Österreichs‘“, *Ver sacrum*, deren verantwortlicher Redakteur Roller war, Gedichte publiziert hatte.

Gustav Mahler jedenfalls verpflichtete den 1899 auf eine Professur an der Kunstgewerbeschule berufenen vielseitigen Künstler im Juni 1903 als Ausstattungsleiter an

das Wiener Hofoperntheater, nachdem seine Bühnenbilder für die Neuinszenierung von Wagners *Tristan und Isolde* im Februar 1903 größte Aufmerksamkeit erregt hatten.¹¹ Für Hofmannsthal und den *Triumph der Zeit* konnte oder wollte aber auch er bei Mahler offenbar nichts ausrichten.

Als Roller im Herbst 1905 von Max Reinhardt gebeten wurde, am Deutschen Theater in Berlin das Bühnenbild für Hofmannsthals *Ödipus und die Sphinx* zu entwerfen (UA 2.2.1906), kam es zu einem ersten intensiven Austausch zwischen ihm und dem Dichter. Bei diesem Auftrag habe er „zum erstenmale“, so Roller, „unter dem unmittelbaren Einfluß“ eines Dichters gearbeitet und so „nicht nur durchaus angenehme, sondern auch sehr lehrreiche Erfahrungen“ gemacht.¹² Es folgen eine Reihe von gemeinsamen Arbeitsbegegnungen: *Der Rosenkavalier* (1911) und im selben Jahr *Jedermann*, schließlich *Die Frau ohne Schatten* (1919), bei den Salzburger Festspielen 1920 wiederum *Jedermann* und 1922 das Salzburger *Große Welttheater*.

Was Hofmannsthal und Roller verband, war – jenseits der Arbeit an der Inszenierung – ein in vieler Hinsicht geteiltes ästhetisches Urteil, das den Konzepten des Symbolismus und Secessionismus entsprang. In diesem Sinne wünschte sich Roller als Praktiker wie als Lehrer und Künstler mehr als nur eine Bühnenreform; er forderte eine Theaterreform, die er, ganz auf der Linie Hofmannsthals, folgendermaßen zusammenfasste: „Es handelt sich darum [...] wieder ein lebendiges Theater zu gewinnen, auf dessen Bühne [...] Alles nur bedeutet, nichts wirklich ist oder wirklich zu sein vorgibt!“¹³ Eine Tagebuch-Notiz von Hermann Bahr über die legendäre Wiener *Don Giovanni*-Inszenierung von 1905 belegt die Wirkung beim avancierten Publikum: „Über Roller, vor dem unsere ganze Kritik wieder einmal am Berge steht. [...] Die Dekoration soll nichts vortäuschen, sondern nur Zeichen geben. [...] Sie sagt: ich bin Bühne, ein Raum für die Kunst des Schauspielers, die diesen aus seiner zufälligen Person, wie euch das im Traume manchmal geschieht, in ein fremdes und doch offenbar irgendwie geheimnisvoll an sie gebundenes Wesen verwandelt, womit ihr nun ganz ebenso, von der Kunst des Schauspielers angesteckt, auch mich verwandeln sollt, jetzt in ein Schloß, dann in den Wald, ich kann euch nur das Zeichen geben, durch ein rotes Tuch oder ein grünes Licht! [...] Zwei Türme, je rechts und links, darüber Bögen, hinten eine Wand, also deutlich: eine Halle für die Kunst des Schauspielers: und wie sie diesen verwandelt und dadurch der Zuschauer mitzuspielen bereit wird, gibt die Dekoration das Zeichen für seine Phantasie durch ein rotes Tuch, durch ein grünes Licht, oder indem an der Wand, die immer die selbe Wand der selben Halle bleibt, ein Bild erscheint, nicht ein Schloß oder ein Wald, sondern ein Gemälde des Schlosses, des Waldes. Bedingung freilich: daß der Zuschauer wieder mitspielen lernt, wozu ihn anzustiften, um ihn durch solche Verwandlungen zu purgieren, übrigens der einzige dramatische Zweck ist.“¹⁴

Nun hatte schon Maurice Maeterlinck mit seinen zeichenhaft verdichteten lyrischen Dramen ein visionäres Theater, ein „Theater des Traumes“ konzipiert¹⁵, mit dem sich Hofmannsthal seit seinen Anfängen in den frühen 1890er Jahren auseinandergesetzt, das er übersetzt hatte und das in seiner *Elektra* (1903) unübersehbar nachwirkt. Ganz

explizit greift Hofmannsthal in seinem Aufsatz *Die Bühne als Traumbild* (1903), der im Kontext der Berliner *Elektra*-Inszenierung entstand, auf Maeterlinck und die avantgardistischen Konzepte des Symbolismus zurück, erläutert, was er darunter versteht und was ein Bühnenbildner wissen muss, zunächst und vor allem, „daß es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt“.¹⁶ Dieses Wissen haben ihn seine Träume gelehrt. Sie werden, analog zu Maeterlinck, in doppelter Hinsicht verstanden: zum einen als das Traumgeschehen im Schlaf, zum anderen und vornehmlich als Fähigkeit des intensiven inneren Schauens, als Ausdruck schöpferischer Kraft in der Vision, wie sie auch dem Künstler zu eigen ist: „Sein Auge muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre.“ Und weiter: „Wenn er [der Bühnenbildner] aber Mauern aufzubauen hat, so werden sie von einer [...] erstaunlichen Einfachheit [sein]. Ihr ganzes Leben werden nicht die nachgeahmten Realitäten bilden, nicht die Zierate, nicht die Künsteleien der Stile, nicht alles das, was in der Wirklichkeit nur erträglich ist, weil es Gewordenes ist und umschwebt ist von Vergangenheit, behaucht vom ewigen Sterben, unendlich voll Ausdruck, weil echt, weil wirklich, weil nur sich selber gleichend – nein, seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein [...].“

Am Beispiel der Mauer zeigt Hofmannsthal, wie aus einem Requisit durch Lichtregie ein modernes Seherlebnis wird, das weder mehr aus der „Illusion“, einem naturalistisch-historistischen Bühnenrealismus, noch dem impressionistischen Interesse an Licht generiert wird (selbst wenn es Elemente davon noch enthält). Was ihn interessiert, ist die Zeichensprache, die durch die neuen Beleuchtungstechniken so unerhört erweitert werden kann. Immer, das ist die übergeordnete Funktion der technischen Mittel, soll es auf der Bühne darum gehen, an der Oberfläche der Erscheinung Phänomene wahrnehmbar zu machen, die als bedeutsame Zeichen auf die Tiefendimension menschlicher Erfahrungen verweisen.¹⁷ „Ein Bild schaffen, auf dem nicht fußbreit ohne Bedeutung ist, das ist alles“, schreibt Hofmannsthal bündig in der *Bühne als Traumbild*¹⁸, jenen Satz, den Roller gebetsmühlenartig wiederholen wird. Und zwar deshalb, weil für diese neue Arbeit an der Semiose, die der Dichter leistet, auf der Bühne und mit der Technik zuerst einmal ein fester Boden geschaffen werden muss. Genau hier kommt die kardinale Aufgabe des Bühnenbildners ins Spiel, und zwar gerade dann, wenn dieser Boden sich in Verwandlungen ganz aufzulösen scheint. Für das Atmosphärische seiner Märchenoper *Die Frau ohne Schatten* hätte sich Hofmannsthal dann allerdings statt des „phantasielosen“ Roller (Harry Graf Kessler an Hofmannsthal) lieber einen Malerkünstler wie Léon Bakst gewünscht, mit dessen orientalisierender Märchenästhetik die Ballets Russes in der Vorkriegszeit in Paris Furore machten.

Verwandlungskünste in der *Frau ohne Schatten*

Bei der *Frau ohne Schatten* sind die Verwandlungen Teil eines ästhetischen Konzeptes und ein diffiziles technisches Problem, wie die eingangs zitierten Briefpassagen von

Strauss und Hofmannsthal zeigen. Eindrücklich macht dies auch noch einmal ein Brief Hofmannsthals anlässlich der Berliner Inszenierung im Januar 1920 klar: „Erlauben Sie mir nur“, schreibt er an Max von Schillings, mit dem er schon seit 1900 in Kontakt stand und der im Juli 1919 Richard Strauss in der Generalintendanz der Berliner Staatsoper abgelöst hatte, „Ihre ganze Aufmerksamkeit als oberster Leiter der Ausführung, von dem schließlich alles abhängt, auf einen bestimmten Punkt zu wenden. Nämlich auf die vielen Zaubereien, die in der Oper vorkommen. Diese sind nicht etwa [...] müßiges Beiwerk, oder ein phantastischer Aufputz, sondern es sind bildhafte Verdichtungen geistigen Gehaltes und überall dort, wo sie vorkommen, sind sie der Angelpunkt des betreffenden Handlungsteiles. Vernachlässigt man diese Zaubereien, so ist die Bühnenwirkung der Oper annulliert. Hierzu gehören: die Fischlein, die Erscheinung des Pavillons im ersten Aufzug, die Trennung des Ehelagers, im zweiten dann das Phantom des Jünglings und vor allem am Schluß des zweiten Aufzugs das glühende Richtschwert (kein kleiner Türkensäbel, sondern ein mächtiges, sehr großes, von innen leuchtendes Richtschwert, ein Zweihänder) und der Zusammensturz der Färberhütte. Vernachlässigt man diese Dinge am Schluß des zweiten Aktes, so entsteht ein realistisch-psychologischer Schluß, also das Gegenteil der dichterischen Absicht und ein merkliches Erkalten der Zuschauer, denn diese Zauberoper rechnet ja mit dem Zuschauer, nicht bloß mit dem Zuhörer.“¹⁹

Als „Zauberoper“ bringt *Die Frau ohne Schatten* drei Sphären zusammen: Das Geisterreich von Keikobad, das Herrscherpaar Kaiser und Kaiserin sowie die Arbeitswelt mit Färber und Färberin.²⁰ Nur eine der handelnden Figuren, abgesehen von dem fernen Übervater Keikobad, hat einen Namen. Es ist Barak, der Färber, der Bodenständigste. Er als Einziger hat von Anfang an eine (hand-)feste personale Identität, alle anderen sind nach Rollen und Funktionen benannt. Die Frage ist nun: Kann ein Zwischenwesen, ein Beinahe-Mensch, *sich* zum Menschen verwandeln? Ja, wäre die Antwort der Oper, wenn er darauf verzichtet, das, was ihm fehlt, einem anderen zu rauben. Allerdings muss dieser nicht fertig verwandelte Mensch, eine Feentochter, erst eingeführt werden in das Drama des Menschseins mit seinen hellen und dunklen Seiten. Am Ende wird sie gar Agentin der Verwandlung einer Institution geworden sein, der Ehe!²¹ Nach einer Fülle von Verwandlungen auf allen Ebenen steht ein letztes großes Ereignis: Der Geist-Mensch wird Mensch, eine *femina procreatrix*. Mit ihr wird auch der Versteinerungsprozess des Kaisers – seine allmähliche Verwandlung in tote Materie, eine umgekehrte Verwesung – rückgängig gemacht. So entsteht eine doppelte Menschwerdung, die wiederum im Färberpaar gespiegelt wird.

Für die Geschichte heißt das, Kaiser und Kaiserin werden per Gebot aus dem künstlichen Paar-Paradies vertrieben, um in der Menschenwelt ihre in einem höheren Sinn ‚humane‘ Position zu gewinnen.

Den Weg dahin, die Läuterung, erlebt der Opernbesucher mit. Als Mägde verkleidet und im gemeinsamen Begehren, den Schatten zu erwerben, *beamen* sich Amme und Kaiserin in die Menschenwelt. Sie finden dort eine anfällige Färbersfrau und einen



Alfred Roller, Bühnenbildentwurf zu *Die Frau ohne Schatten*, 2. Akt, „Schlafgemach der Kaiserin“.
Staatsoper Wien, 1919. Theatermuseum

einfältigen Färber vor. Die szenischen Verwandlungen, die der Zuschauer sieht, bemerkt Barak nicht, andererseits glaubt er an eine Verwandlung, an die sonst niemand glaubt, an die Schwangerschaft seiner Frau. Die Färberin ist begeistert von den zauberhaften Angeboten der Amme. Als sie ihre neue, herrliche Gestalt im Spiegel erblickt, kann sie es kaum fassen: „O Welt in der Welt! O Traum im Wachen!“ Das suggerierte Wunsch-Ich der schönen, begehrenswerten Frau wird vorgeführt, aber auch wieder entzogen. Für den handfesten Appetit des Ehemannes werden Fische in die Pfanne gezaubert. Nach Bedarf taktiert die Amme mit Anwesenheit und Abwesenheit, dem Überwinden von Raum und Zeit, dem Her- und Wegzaubern des jugendlichen Liebhabers für die Färberin. Dafür können – „Du Besen, leih mir die Gestalt! / Und Kessel du, leih mir deine Stimme!“ – Geräte transformiert und animiert werden, wie bei Goethes *Zauberlehrling*...

Für die Wiener Uraufführung (10.10.1919) hatte Roller als ausführendes Organ des Willens von Librettist und Komponist das Ganze in einer detaillierten „Regieskizze“ zu begreifen und auch für alle Beteiligten festzulegen gesucht.²² In einem Sonderheft zur *Frau ohne Schatten* in den von Richard Strauss herausgegebenen „Blättern des Operntheaters“ im selben Jahr gibt er darüber hinaus eine kompakte Kurzfassung der technischen Seite seiner Arbeit:

„Für den Bühnentechniker stellt sich die Oper ‚Die Frau ohne Schatten‘ als ein Werk von elf Verwandlungen dar, die in drei Akte eingeteilt sind. Der erste Akt hat zwei, der zweite fünf und der dritte vier Bilder. Alle Verwandlungen sind in einer durch die fortlaufende Musik begrenzten Zeit zu vollziehen. Die Verwandlungen der beiden ersten Akte geschehen hinter dem Zwischenvorhang, die des dritten Aktes hinter sinkenden Wolkenwänden, so daß hier der Eindruck des Emporsteigens der Szenen in immer höhere Regionen erzeugt wird.“

Die Handlung spielt teils im Geisterland, teils in der Menschenwelt. Die Schauplätze im Geisterreich wechseln: Dachterrasse in den kaiserlichen Gärten <1.[.] Bild>; vor dem Pavillon des Falkners im Walde <4. Bild>; im Schlafgemach der Kaiserin <6. Bild>, unterirdisches Verließ <8. Bild>; vor dem Eingang zum Geistertempel <9. Bild>; im Geistertempel <10. Bild>; Landschaft im Geisterreich <Schlußbild>. Die Szenen, die in der Menschenwelt spielen, haben alle den gleichen Schauplatz: Das Innere des Färberhauses. Es erscheint viermal, und zwar während der beiden ersten Akte. Nach dem zweiten Akte wird es abgebaut. So ergibt sich im Einklang mit dem dramatisch-musikalischen Gang des Werkes an dieser Stelle die größere Spielpause.

Aus Klanggründen waren alle Bilder mit möglichst geringer Bühnentiefe anzuordnen. Alle Bilder, die Schauplätze im Geisterreich vorstellen, sind in der Art älterer Bühnenausstattungen vorwiegend durch Malerei auf flachen Dekorationsstücken dargestellt, während das der Menschenwelt angehörende Färberhaus realistisch unter starker Zuhilfenahme von Plastik ausgeführt ist. Daß das Färberhaus in eine Ruine hineingebaut erscheint, ist ein lediglich dekorativer Einfall. In den Bildern des Geisterreiches fließen Stilmotive des ferneren und fernsten Ostens traumartig durcheinander; eine genaue Lokalisierung der Handlung war zu vermeiden und es sollte bloß der vage Eindruck eines märchenhaften Orients erzeugt werden. Ähnliches gilt von den Kostümen.

Alle Entwürfe stammen aus der Vorkriegszeit. Wenn die einzelnen Bühnen unter den gänzlich geänderten heutigen Materialbeschaffungs-, Geld- und Arbeitsverhältnissen entsprechende Ausstattungen des Werkes zustande bringen, so wird dies für die ausführenden technischen Kräfte derselben eine anerkennenswerte Leistung bedeuten.“²³

Verwandlung, das Grundthema der Oper, benötigt als Voraussetzung eine Hingabe an das materiale Detail, eine besondere Aufmerksamkeit für Material, Form und Farbe. Erst so kann die Bühne semiotisch aufgeladen werden, wird selbst auch der Färber in seiner Arbeitswelt ein Agent von Verwandlungen, jener komplexen, faszinierenden materialen Welt der Farbe, die den Laien das Staunen lehrt, und bekommt gleichzeitig der Dichter ‚Welthaltiges‘ für seine parallel entstehende Erzählung der *Frau ohne Schatten* – Dichtungsmaterial im doppelten Wortsinne.²⁴



Alfred Roller, Bühnenbildentwurf zu *Die Frau ohne Schatten*, 1. Akt, „Im Haus des Färbers“.
Staatsoper Wien, 1919. Theatermuseum

Färben und Farbe – Verhandlungen im Brief

Im Februar 1918 schickt Roller – ab diesem Jahr bis zu seinem Tod 1935 wieder Ausstattungsleiter der Wiener Staatsoper – den ersten einer Reihe von Briefen²⁵ mit Schilderungen des Färberhandwerkes, genauen Angaben über das Krappfärbeverfahren, diverse Farbstoffe und allerlei historische Details an Hofmannsthal, der sich dafür außerordentlich dankbar zeigt.

Roller an Hofmannsthal, 5.2.1918

„Sehr geehrter Herr von Hofmannsthal, in den beifolgenden Blättern²⁶ habe ich das Tagwerk eines primitiven Färbers wie ich mirs vorstelle zu schildern versucht. Entschuldigen Sie die unbeholfene Ausdrucksweise. Es handelt sich bloß um das Gegenständliche und um Raschheit. Jede Einzelheit der geschilderten Verrichtungen wird sich wol nicht belegen lassen, grobe Schnitzer aber dürften vermieden sein. Er ist ein rechter Märchenfärber, der da hantiert. Sowol weil er so vielerlei an einem Tag schafft, als weil er alles ohne Hilfskraft vollbringt. Zumindest das Zutragen des so reichlich benötigten Wassers, – ich habe das unerwähnt gelassen – dürfte von einer Hilfskraft besorgt werden. Durch Beschränkung der Tätigkeit auf Woll- oder Seiden- oder Garnfärberei, auf Blau- oder Türkischrot-(Krapp-) oder Schwarzfärberei, auf Flockenwoll- oder Stückfärberei wären wahrheitsähnlichere Vereinfachungen zu erzielen. Auf die

Verhältnisse Baraks habe ich absichtlich keine Rücksicht genommen. Nun, wenn diese ‚Märchen-Färberei‘ Ihnen einige ‚Farbe‘ für Ihren ‚Stoff‘ liefern könnte, so sollte michs sehr freuen. – [...] Mit den besten Empfehlungen Ihr herzlich ergebener ARoller“

Roller an Hofmannsthal, 6.2.1918

„Sehr geehrter Herr von Hofmannsthal, nach Absendung meiner Schilderung der Arbeit eines Färbers finde ich in einem Handbuch genauere Angaben über das Krappfärbeverfahren in alter Zeit²⁷, die mir zeigen, dass ich diesen Vorgang doch allzu einfach geschildert habe. Ich berichtige mich also:

1. Der Wollstoff wird stundenlang in Sodalösung gekocht. 2. Nach dem Trocknen wird er mit einer Mischung imprägniert, die aus dem Öl abgekochter Oliven (15 L), frischem Schafmist (2 L) und gelöster Soda (6 Kg) besteht, getrocknet und noch 2 mal eingerieben. 3. Mehrmals in Sodalösung geweicht und ausgewunden. 4. Eine Nacht lang gewässert (Fluß). 5. Einen Tag und eine Nacht lang in Alaun gebadet. 6. Nass Gefärbt und gewaschen, wie beschrieben.

Das sind also wesentlich längere Prozeduren. Ferner habe ich zu erzählen vergessen, dass die Stränge, die im Indigobade hängen mehrmals ‚umgezogen‘ werden müssen, d. h. dass die Strähne mit anderen Stellen an den Stöcken, von denen sie in die Farbe hängen aufgehängt werden müssen, damit auch die bisher über den Stöcken liegenden Stellen in die Farbe kommen, sonst bleiben diese Stellen ungefärbt.

Von Farbstoffen, die sich in dem Farbevorrat des Färbers finden könnten wären noch nachzutragen: 1.) Der eingedickte Saft der Aloë, der grünlich-schwarz-braun aussieht, unregelmäßige Brocken bildet, widrig riecht, luftabgeschlossen aufbewahrt wird und hell- bis schwarzbraun färbt. 2.) Die Rinde und Wurzel des Berberizstrauches, die Seide unmittelbar und Wolle mit Tanninbeize gelb färbt. 3.) Die Cochenille, das ist das getrocknete weibliche Tier der Nopallaus, silbergrau, wie winzige Kaffeebohnen geformt, bläulich-rot färbend.

Verzeihen Sie diese Versehen. Ich habe mich, scheint es, zu sehr beeilt. Herzlichst Ihr ergebenster ARoller“

Hofmannsthal an Roller, Rodaun, 8.2.1918

„mein lieber Herr Professor[,] Ihre Sendung hat mich wirklich gerührt und beglückt. Es spricht eine solche menschliche Güte aus dieser Art, auf die Sorgen und Bedürfnisse eines Andern einzugehen, dass man es empfindet, wie einen zu Herzen gehenden Blick oder Handdruck. Bis zu welchem Maß mir Ihre Hilfe zustatten kommt, können Sie kaum vermuten: ich selber ermesse es erst allmählich. Indem ich diese den Arbeitstag des Färbers völlig durchdringende Darstellung immer wieder durchlese u. mir einprägenwinne ich für den mittleren Teil meiner Erzählung²⁸ einen ganz anderen Kern und ich muss mir Glück wünschen, dass ein Instinct, über den man sich keine Rechenschaft gibt, mich das mühevoll und vielteilige Färberhandwerk für meinen Barak wählen ließ – das besser als jedes andere seine Persönlichkeit zu enthüllen gestattet – die ja ohne jedes ‚Zeigen‘ gezeigt werden muss, da sie wesentlich u. ganz ohne ‚In scene‘ ist. [...]

[Zum Tode Klimts:] Wohl ihm und uns, dass er so schnell hat fort können, nicht als ein halb gebrochener Mensch fort leben müssen. So sind Sie in dieser dunklen Zeit jetzt

dreifach geprüft worden. Die Prüfung der Guten, die scheinbar nicht geprüft zu werden brauchen, ist der tiefste Gehalt meines ‚Märchens‘. Man bleibt immer in der ‚Wirklichkeit‘, auch wenn man sie scheinbar verlässt. Dankbar u. herzlich der Ihre Hofmannsthal“

Roller an Hofmannsthal, 8.2.1918

„Sehr geehrter Herr von Hofmannsthal, vielleicht sind Ihnen über altertümliche Krappfärberei noch einige Angaben wichtig, die ich nach und nach in verschiedenen Handbüchern finde: Die Krapppflanze wächst wild in Kleinasien, Griechenland, im Kaukasus und im ganzen südlichen Europa. Späterhin wurde sie kultiviert. Die vorzüglichsten alten Ausfuhrplätze für Krappwurzel sind Smyrna und Cyprien. Sie wird getrocknet in Kisten oder Ballen gepackt versendet. Das Entfernen der Nebentriebe der Wurzel erfolgt durch leichtes Dreschen. Die Befreiung von Staub durch Sieben und Fächer-schwingen. Gemahlen oder gestoßen und gesiebt ergibt sich endlich ein gelbliches bis bräunliches Pulver. Dieses zieht stark Luftfeuchtigkeit an, färbt sich dabei immer dunkler, zersetzt sich allmählich und gärt unter widerlichem Geruch, wobei sich sein Volumen vergrößert (‚Wachsen‘). Endlich wird es eine harte zusammengebackene, dunkle Masse die mit Meißel und Hammer zerkleinert werden muß. Die Färbefähigkeit ist dabei gewachsen. Einige nennen 3jährigen Krapp als ausgiebigsten, andere älteren. Jedenfalls geht die Färbefähigkeit später wieder zurück. Zum Ansetzen der ‚Färberflotte‘ wird der Krapp fein zerkleinert. Mit Wasser allein angesetzt löst sich wenig Farbstoff. Als Aufschlussmittel werden viele verschiedene genannt. Außer Soda, wie ich erzählte noch Brechweinstein. Am häufigsten ferner (verdünnt!) Schwefelsäure und Essigsäure – für unseren Färber wol zu komplizierte Stoffe. Alle diese Angaben über Färbeverfahren in alter Zeit sind in den technischen Handbüchern bloß als nebensächlich behandelte Bemerkungen zu finden, da im heutigen Färbeverfahren durchwegs künstlich dargestellte chemische Farbstoffe Verwendung finden. Ein Werk das sich mit der Geschichte der Färberei als Hauptsache befasst konnte ich nicht aufreiben. Mit den besten Empfehlungen Ihre herzlich ergebener ARoller [...] Je nach der Behandlung kann man mit Krapp auch alle Töne von Rosa, bläuliches Rot und tiefrot bis Schwarz färben.“

Roller an Hofmannsthal, 9.2.1918

„Verehrter Herr von Hofmannsthal, [...] Ihre so gültige Aufnahme meiner Schilderung eines Färbertages befreit mich von unangenehmen Zweifeln. Ich muß nur immer wieder bitten, diese Darstellungen nicht allzu wörtlich ernst zu nehmen. Wie Sie schon aus den Zeitangaben für die einzelnen Verrichtungen in meinem ersten Nachtrag ersehen haben besitzt meine Schilderung nicht mehr reale Wahrheit als etwa die Holzschnitt-illustrationen einer Naturgeschichte des XV. Jahrhunderts in ihren Thierabbildungen bieten. Es wäre mir eine Beruhigung wenn Sie entscheidende Arbeitsphasen mir zur nochmaligen Darstellung zuweisen würden. Vorläufig kam es mir vor allem darauf an durch diesen märchenhaft langen Arbeitstag auf die ungemeine Vielgestaltigkeit der Färberarbeit hinzuweisen. Allzu endlos wollte ich auch nicht werden. – Ich hoffe, Sie verfügen erwünschten Falles weiter über mich, sobald Sie wissen, welche Einzelverrichtungen Ihr Barak vornimmt. In herzlicher Ergebenheit Ihr ARoller“

Hofmannsthal an Roller, 13.2.1918

„lieber Herr Professor[,] ich danke Ihnen sehr herzlich für Ihre unermüdliche Güte u. Freundlichkeit. Ein Mehr an Beschreibung des Färbertagwerkes könnte ich nicht gebrauchen; es ist schon hier weit weit mehr gegeben, als sich verwenden lässt. Eine solche Dichtung darf sich nicht zu fühlbar von der Realität entfernen, sie muss noch das Phantastische u. Abstracte mit dem Schein der Realität tingieren²⁹; aber andererseits darf sie sich niemals von der Realität führen lassen, weder von der descriptiven körperlichen, noch von der psychologischen. Der Vorgang, der hier eingehalten werden muss, ist ein beständiges Integrieren der niedrigen Elemente in ein Höheres: des Färbers Handwerk dient nur, um die Gestalt des Färbers zu zeigen; aber auch die Gestalt selber dient, ist nur Element der menschlichen Gruppe; aber auch diese Gruppe dient wieder einem Höheren, der Idee, wenn ich es so beschreiben darf; jedenfalls ist mit dem, was ich den sittlichen Gehalt des Ganzen nennen möchte, mit der ‚Moral‘ auch noch nicht das Letzte bezeichnet, welches eben ein Schwebendes, eine Harmonie, ein Außen u. Innen ist. [...] Herzlich u. dankschuldig der Ihre Hofmannsthal“

Wollte der Autor Hugo von Hofmannsthal „ein Schwebendes, eine Harmonie, ein Außen u. Innen“ darstellen, so konnte ihn der Bühnenbildner Roller dabei zwar zunächst fördern, schließlich jedoch aber nur hindern. Anfangs ist Hofmannsthal begeistert, dass er ausgerechnet das Färberhandwerk gewählt hat und tief dankbar für Rollers ausführliche Darlegung der dabei vorzunehmenden Arbeitsschritte (Briefe vom 5. und 6.2.1918). Dann geht Roller aber zur Herstellung des Färbemittels über, offenbar nun selbst begeistert von den vorindustriellen Arbeitsschritten, Arbeitsmitteln und allen Informationen, die er bei seinen Recherchen gefunden hat (8.2.). Seinem fast obsessiven Bericht schickt er einen Tag später aber eine Art Entschuldigung hinterher, die zum „märchenhaft langen Arbeitstag“ des Färbers zurücklenkt. Seinem eigenen Rückzug entspricht der Rückzug des Autors, der sich in seiner Arbeit keinesfalls „von der Realität führen lassen“ will (13.2.). So bietet der Ausschnitt dieses siebentägigen Dialogs einerseits einen genauen Einblick in Hofmannsthals Poetik des Symbolisierens, und wir verstehen mehr und mehr auch Rollers Faszination für die handwerklichen Realia. Andererseits tritt ein Unterschied zwischen beiden Künstlern sehr deutlich zutage – bei aller grundsätzlichen Gemeinsamkeit.

Bühne und Bühnenhandwerk

Insgesamt gibt der hier wiedergegebene Ausschnitt aus dem Briefwechsel zwischen Roller und Hofmannsthal einen aufschlussreichen Einblick in den künstlerischen Produktionsprozess, zeigt die Verklammerung von materialem, ‚positivem‘ Wissen und schöpferischer Imagination – und ihre Grenze. Während Hofmannsthal für seine Arbeit an der Erzählung von Rollers Recherchen enorm profitierte, konnte er sich – wie Strauss und auch die Kritik – mit Rollers Umsetzungen für die Opernbühne nicht anfreunden. Verantwortlich war nicht zuletzt die unter den damaligen technischen Möglichkeiten des Wiener Opernhauses nicht lösbare herausfordernde Aufgabe des Verwandlungs-

geschehens, worauf Roller in seinen *Bühnentechnischen Bemerkungen zu der Oper „Die Frau ohne Schatten“* auch selbst hinwies.³⁰

Welche grundsätzliche Bedeutung das Thema ‚Verwandlung‘ in der Bühnengeschichte hat, darauf geht Roller dann in einem wesentlich späteren Aufsatz über *Bühne und Bühnenhandwerk* von 1930³¹ noch einmal ausführlicher ein. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert seien die Verwandlungen auf der Bühne einem grundlegenden Wandel unterzogen: „Die ‚echte‘ Ausstattung erfordert zuletzt für jede Verwandlung der Bühne den grausamen Einschnitt des Vorhangfallens, und um die Mitte des [19.] Jahrhunderts erscheint deshalb – nicht unwidersprochen – auch noch der Zwischenvorhang. Die Verwandlung wird durch die ‚Echtheit‘ der Bühnenausstattung zur Kalamität.“ (142) Seit dem modernen symbolistischen Theater der Jahrhundertwende gelten neue Spielregeln: „Der eingeborene Rhythmus der Dichtung soll den szenischen Ablauf beherrschen, nicht ein ungeschickter, weil im innersten Wesen theaterfremder Apparat. Der Zuschauer wurde der ‚echten‘ Ausstattung und ihrer Hemmungen endlich überdrüssig, und dieser Weg war bald zu Ende gegangen.“ (142) Die historistischen Bühnenkonzepte mit ihrer Rekonstruktion der Wirklichkeit werden den Kunstwerken nicht gerecht: „In der Kunst kann alles nur von innen nach außen, nicht von außen nach innen bewegt werden.“ Wer allerdings „allzu viel von der modernen Technik für die Theaterkunst erwartet“ (144), muss sich wiederum der Gefahr bewusst sein, dass sie „schablonenhafte, mechanisierte Scheinlösungen“ auf der Bühne bedeuten können. Auch der Begriff des Bühnen-‚bildes‘ ist nach Roller im Grunde ein schlechter Notbehelf. Die Bühne schaffe keine Werke der Bildenden Kunst, sondern Räume. Diese haben kein Eigenleben, sondern eine dienende Funktion, weshalb Abbildungen von Bühnenausstattungen und Fotografien seiner Meinung nach so „nichtssagend und irreführend“ sind:

„Man bedenke doch: Der Mann, der im dritten Akt einer Vorstellung auf einem Fauteuil sitzt, ist ja nicht mehr derselbe, der ihn zu Beginn des Abends eingenommen hat. Er ist ein ganz anderer. Er ist verwandelt durch die beiden Akte, die er bereits erlebt hat. Mit diesem Verwandelten redet die Bühne im dritten Akt eine ganz andere Sprache als im ersten. Aber wer die Abbildung einer Szene zur Hand nimmt, ist immer ein Unverwandelter und kann ihren Sinn nicht erfassen. Alle die einzelnen Momente einer Aufführung sind in ihren seelischen, akustischen und optischen Wirkungen voneinander abhängig und gegenseitig durcheinander in ihrem Eindruck auf den Zuschauer bedingt. Wird dieser Zusammenhang zerrissen, so verfliegt die geheimnisvolle Wirkung [...]. Die Bühne muß ihr Geheimnis wahren und das Publikum es achten.“ (144 f.)

Das Verwandlungsgeschehen ist also umfassend. Es gehört zum Produktionsprozess ebenso wie in die Welt der erzählten Geschichte (*diegese*), und am Ende ereignet es sich auch für denjenigen, der das Kunstwerk rezipiert (als *katharsis* oder wie auch immer sonst geartete Verwandlung). Der es in Szene setzt, der Bühnenbildner, ist für Roller der Handwerker im Dienste des Gesamtkunstwerkes und damit in einer eigenartig hybriden Zwischenrolle zwischen all diesen Positionen: „Bezeichnenderweise ist es bisher der Gesetzgebung nicht gelungen, diesem namenlosen Métier den üblichen

- 17 Bahnbrechend für die Codierung von Licht auf der Bühne war Adolphe Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, Aus dem Französisch übersetzt. Mit 18 Lichtdrucktafeln nach Originalskizzen des Verfassers, München 1899; Auszüge daraus erschienen wenig später unter dem Titel *Das Licht und die Inszenierung* in der Wiener Rundschau 4, 15.12.1900. Die Übersetzung stammte von der mit Hofmannsthal befreundeten Elsa Bruckmann-Cantacuzène. Wie für Hofmannsthal ist auch bei Appia das Licht eine raum- und zeichenschaffende Ausdrucksform: „UmdemscenischenBilde die Beweglichkeit zu wahren, welche dessen Charakter ausmacht, muß der Wort-Tondichter einen großen Teil dessen, was der Maler durch die Farbe erzielt, aus der Beleuchtung gewinnen. Mit Licht malt der Wort-Tondichter sein Bild.“ Appia 1899, 93. Zu Appia siehe Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters* [engl. 1994], dt. von Petra Schreyer und Dieter Hornig, Berlin 2006. – Zu Hofmannsthals besonderer Sensibilität für optische Medien siehe Ursula Renner, *Die Zauberschrift der Bilder. Hofmannsthals produktive Rezeption bildender Kunst*, Freiburg 1999; Sabine Schneider, *Das Leuchten der Bilder in der Sprache: Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz*, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 11, 2003, 209–248.
- 18 SW XXXIII 40. – Zur Aufgabe des Bühnenbildes in seinen Dramen hatte sich Hofmannsthal im selben Jahr auch in den *Scenischen Vorschriften zu Elektra* und später in seiner *Instruction über Tonstärke und Tempo zu Ödipus und die Sphinx* (1905) geäußert.
- 19 Abgedruckt in: SW XXV.1 663; zuerst in: Julius Kapp (Hg.), *Die Staatsoper Berlin 1919 bis 1925. Ein Almanach*, Stuttgart – Berlin [1926], 106 f. – Die Stärkung der „Zauberoper“ gegenüber Rollers Entwürfen vermeldet Richard Strauss dann auch als Fortschritt der Berliner Inszenierung: „Ich [...] bin entzückt, was Aravantinos geleistet hat. Er hat Phantasie und Geschmack und vor allem eine Treue und Ehrfurcht vor dem Willen des Autors und den inneren Bedürfnissen der Dichtungen, die [...] eine bis jetzt noch nicht erlebte szenische Ausdeutung verspricht. Alle Zaubereien werden kommen, sogar das Wasser und der Einsturz am Schluß des II. Aktes. Das Schwert und die Verschiebung des Bettes auf sinnige Weise gelöst, für alle unsichtbaren Stimmen auf und hinter der Szene sind die besten Vorkehrungen getroffen, so daß wir einen wesentlichen Fortschritt gegenüber Roller erwarten dürfen, der allzu resigniert im vornherein auf das ‚Zauberstück‘ verzichtet hat.“ Strauss – Hofmannsthal 1970 (zit. Anm. 1), 455 f.
- 20 Zum Folgenden siehe Ursula Renner, *Verwandlungen*, in: „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss. *Programmbuch zur Neuinszenierung*, hg. von der Bayerischen Staatsoper, Redaktion Miron Hakenbeck, München 2013, 50–61, aus dem einige der hier folgenden Passagen übernommen wurden. Das Libretto wird zitiert nach SW XXV.1 ohne Textstellennachweis im Einzelnen.
- 21 Aus der Fülle der Forschungsliteratur seien hier lediglich hervorgehoben: Gerhard Neumann, *Oper als Text. Strauss/Hofmannsthals orientalisches Spiel „Die Frau ohne Schatten“*, in: Jürgen Schläder (Hg.), *OperMachtTheaterBilder*, Berlin 2006, 109–132; Ders., *Hofmannsthals ‚Zauberflöte‘. Der ‚rite de passage‘ in der ‚Frau ohne Schatten‘*, in: Mathias Mayer (Hg.), *Modell Zauberflöte. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, Hildesheim 2007, 225–246.
- 22 *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Regieskizze*, Berlin: Adolph Fürstner 1919, 3–17; auf S. 17 gez. A[lfred]R[oller]. Wieder abgedruckt in: SW XXV.1, 673–685.
- 23 Alfred Roller, *Bühnentechnische Bemerkungen zu der Oper „Die Frau ohne Schatten“*, in: Blätter des Operntheaters 1 (Sonderheft *Frau ohne Schatten*), 1919, 19. Bedauerlicherweise nicht abgedruckt in SW XXV.1.
- 24 Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten. Erzählung*, Berlin 1919. Widmung für Alfred Roller: „Für Alfred Roller dem unvergleichlich[en] Helfer u. Freund u. Mileva Roller der Freundin der Träume und Märchen.“ (Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. 301.631-B.Th.Rara) – Zur Entstehung der Erzählung siehe SW XXVIII 270–445.
- 25 Die Briefe Alfred Rollers an Hofmannsthal befinden sich im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M., die Gegenbriefe Hofmannsthals im Theatermuseum Wien (Nachlass Alfred Roller). Die Publikation des Briefwechsels ist in Vorbereitung (siehe Anm. 2). Für die Erlaubnis, daraus zitieren zu dürfen, danke ich den beiden Institutionen als Eigentümer.
- 26 Offenbar handschriftliche Notizen Rollers, die sich nicht erhalten haben.
- 27 Über Rollers Quellen kann nur spekuliert werden. Da sich die Krappfärbemethoden für Türkischrot nach der Entdeckung des chemischen Färbemittels Alizarin im Jahr 1868 grundlegend verändert haben, sucht Roller nach historischen Darstellungen von Krappfärbeverfahren. Eine Geschichte der Türkischrotfärberei (Krapp) findet sich etwa bei Carl Romen, *Die Colorie der Baumwolle auf Garne und Gewebe mit besonderer Berücksichtigung der Türkischroth-Färberei*, Wien u. a. 1878, 157 ff. Wahrscheinlich aber konsultierte Roller u. a. Albert Ganswindts *Handbuch der Färberei*, das neue Methoden und alte Verfahren einander gegenüberstellt. Bei ihm finden wir dieselbe Abfolge an Informationen wie bei Roller, vgl. die Ausführungen über die „Weißbad-Methode“ zur Türkischrotfärbung. Albert Ganswindt, *Handbuch der Färberei und der damit verwandten vorbereitenden und vollendenden Gewerbe. Enthaltend die Färberei der gebräuchlichsten Gespinnstfasern, mit besonderer Berücksichtigung der Maschinenkunde. Zum Unterricht an technischen Lehranstalten und Fachschulen, sowie zum Selbststudium für Färbereibesitzer, Chemiker, Koloristen, Bleicher, Appreteure, Maschinenfabrikanten und Ingenieure* (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, Bd. 6), Weimar 1889, 607–613.

- 28 Die parallel zum Libretto entstandene Erzählung *Die Frau ohne Schatten* wurde kurz nach der Uraufführung der Oper am 10. Oktober 1919 bei S. Fischer in Berlin veröffentlicht (vgl. SW XXV 122 ff. und 144 f.), davon 3 Bände mit farbigen Holzschnitten von Gotthard Schuh ausgestattet (für Hofmannsthal, Gotthard Schuh und Willi Schuh, vgl. SW XXVIII 291). Die Textsortenbezeichnung „Erzählung“ im Untertitel wechselt in Hofmannsthals Sprachgebrauch mit „Märchen“ ab.
- 29 Dieser Begriff meint im Kontext der Färberei ‚benetzen‘, ‚färben‘, ‚durchdringen‘; er bezeichnet darüber hinaus einen Reifungsprozess (entsprechend dem des Fermentierens) und war vor allem im Rahmen der Transmutationslehren in der Alchemie gebräuchlich. Vgl. Rudolf Werner Soukup – Helmut Mayer, *Alchemistisches Gold – Paracelsistische Pharmaka* (Perspektiven der Wissenschaftsgeschichte, Bd. 10), Wien u. a. 1997, 60. Hofmannsthals Interesse an Alchemie bezeugen zahlreiche Notizen, insbesondere im Kontext seiner Arbeit am *Andreas*-Roman.
- 30 Roller 1919 (zit. Anm. 23), 19.
- 31 Alfred Roller, *Bühne und Bühnenhandwerk*, in: Rudolf Roessler (Hg.), *Thespis. Das Theaterbuch 1930*, Berlin – Stuttgart 1930, 137–145, hier 137. Die Oper und deren besondere kunstästhetische Fragen klammert Roller hier allerdings aus Umfangsgründen aus. Alle folgenden Zitate aus diesem Aufsatz.
- 32 Ebenda, 145. Zu dem Satz von Dürer in Bezug auf Hofmannsthal siehe Renner 1999 (zit. Anm. 17), 443. Weitere dort nicht genannte Belege finden sich u. a. bei Hermann Bahr, Otto Julius Bierbaum, Richard Muther, Alois Riegl und Wilhelm Worringer.
- 33 In einem Brief an den Freund Émile Schuffenecker vom 14.8.1888: „Un conseil: ne copiez pas trop d’après nature. L’art est une abstraction: tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu’au résultat [...]“. In: Maurice Malingue (Hg.), *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris 1949, 321 („Ein Rat: malen Sie nicht zu viel nach der Natur. Das Kunstwerk ist eine Abstraktion: Ziehen Sie es aus der Natur heraus, indem Sie vor ihr träumen und denken Sie mehr an die Schöpfung als an das Ergebnis.“).