

Kunstuniversität Graz
Institut für Musikästhetik
PS Darstellung von Geschlechterrollen im Musiktheater
Iris Mangeng, Mag.art. Mag.art. BA
Kursnummer: MU.0308UV
SS 2018

**Paul Dukas (1865 – 1935): „Ariane et Barbe-Bleue“ –
Eine exemplarische (musikalische) Geschlechterbeziehung
des Fin de siècle?**

Abschlussarbeit
vorgelegt von

Katja Cruz

Matrikelnummer: 08612571

katja.cruz@icloud.com

Tel: 0043 664 18 53 416

Datum der Abgabe: 06. 06. 2018

1) Einleitung.....	S. 3
2) Kurzer Überblick über die Entstehung der Oper.....	S. 3
3) Die psychologische Stimmung des Fin de siècle.....	S. 4
3.1 Umbruch.....	S. 4
3.2 Hysterie.....	S. 4
3.3 Freud und Nietzsche.....	S. 5
3.4 Otto Weininger.....	S. 5
3.5 Aufspaltung in binäre Bilder.....	S. 6
3.6 Die Suffragetten und Ethel Smyth.....	S. 6
4) <i>Ariane et Barbe-Bleue</i> im Vergleich mit Puccinis <i>Tosca</i> und Schönbergs <i>Erwartung</i>	S. 7
4.1 Andere Opern dieser Zeit.....	S. 7
4.2 Das Frauenbild in Puccinis <i>Tosca</i>	S. 9
4.3 Das Frauenbild in Dukas' <i>Ariane et Barbe-Bleue</i>	S. 9
4.3.1 Selbstbestimmtes Frauenleben im 20. Jahrhundert? – Exkurs Ida Mally.....	S. 10
4.3.2 Selbstbestimmtes Frauenleben im 21. Jahrhundert? – Exkurs Olga Flor.....	S. 11
4.4 Das Frauenbild in Schönbergs <i>Erwartung</i>	S. 12
5) Textpassagen im Vergleich.....	S. 14
5.1 Puccinis „ <i>Vissi d'arte</i> “.....	S. 14
5.2 Das ‚NEIN‘ in Dukas' <i>Ariane et Barbe-Bleue</i>	S. 15
5.3 Exkurs: Richard Strauss' <i>Salome</i>	S. 17
5.4 „Ist das noch der Weg?“ - Schönbergs <i>Erwartung</i>	S. 18
6) Musikalische Gestaltung, Stimmführung und Orchestrierung.....	S. 19
7) Fazit.....	S. 21

1) Einleitung

Paul Dukas Oper ist einmalig und einzigartig – in der musikalischen Ausführung und Umsetzung genauso wie hinsichtlich des Frauenbildes der Ariane. Maurice Maeterlinck, der für das Libretto verantwortlich zeichnet, erschafft eine herausragende Frauenfigur – nicht nur eine beeindruckende Erscheinung des Fin de siècle, nein, diese Ariane strahlt bis in die heutige Zeit des Musiktheaters wie ein besonderer Diamant, ein Solitaire könnte man sagen. Diese Arbeit untersucht das Frauenbild, das Ariane verkörpert, Textgestaltung und Komposition dieser Oper, die Stellung in ihrer Zeit, sie vergleicht *Ariane et Barbe-Bleue* mit Puccinis *Tosca* als Vorläufer und Arnold Schönbergs *Erwartung* in der Nachfolge, sie sucht Einblick in das weibliche Rollenverständnis und die Psychologie dieser Zeit und beschreibt Arianes Haltung, ihr Anliegen, die Quelle ihrer Kraft, ihre Motivation und ihr Ziel. Ariane - so viel sei vorweggenommen - schreitet in eine Freiheit, die ihresgleichen in der Folge ihrer Zeit nicht findet und bis heute sucht. Was macht sie so besonders? Dieser Frage geht diese Arbeit nach.

2) Kurzer Überblick über die Entstehung der Oper

„Uraufgeführt am 10. Mai 1907 an der Opéra Comique, einen Tag nach der Premiere von Richard Strauss' *Salome* am Théâtre du Chatelet und fünf Jahre nach der Uraufführung von Claude Debussys *Pelléas et Mélisande*, versahen die Rezensenten die von Dukas genannte „Conte in trois actes“ mit Attributen modernster Musik.“¹

Maurice Maeterlinck verfasst *Ariane et Barbe-Bleue* im Gegensatz zu *Pelléas et Mélisande*, das als Sprechdrama gedacht war, von vorneherein als Libretto für eine Oper. Er schreibt die Rolle der Ariane für seine Lebensgefährtin, die Mezzosopranistin Georgette Leblanc. In ihrer selbstbewussten und emanzipierten Haltung dient die Sängerin als autobiografisches Vorbild. Paul Dukas, in der Tradition eines Autodidakten stehend, nimmt den Auftrag für die Komposition an. Die Tatsache, dass *Ariane et Barbe-Bleue* dessen einzige Oper ist und er als Komponist

¹ Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue. Tradition und Moderne in einer Zeitoper des Fin de siècle*, in: *Paul Dukas*, hg. von Ulrich Tadday, München 2012 (Musikkonzepte 156/157), S. 137-161, hier S.137.

bald danach verstummt, um sich ganz der Lehre zu widmen, verleiht der Oper auch in dieser Hinsicht den Status eines Solitaires. Olivier Messiaen, wohl der berühmteste Schüler von Paul Dukas, schreibt über diesen: „Ich habe ihnen von der Symbolik, von der Musik, dem Orchester der Ariane erzählt. Ich habe versucht das Eine durch das Andere zu beleuchten [...]. Habe ich das magische Geheimnis dieses Chef d'oeuvre entdeckt? Ich glaube nicht. Dukas war ein Einzelgänger. Seine Musik lebt weit ab von der Menge und neugierigen Blicken. Alle bewundern ihn, wenige verstehen ihn.“²

Die Oper wird in Folge in Wien, Brüssel, an der Mailänder Scala, an der Metropolitan Opera in New York, in Frankfurt, Buenos Aires, Turin und Madrid aufgeführt. Nach dem Ersten Weltkrieg kommt es zu weiteren Aufführungen in Prag und Basel.³ Dennoch gehört *Ariane et Barbe-Bleue* bis heute zu den eher unbekannteren Werken des allgemeinen Opernrepertoires.

3) Die psychologische Stimmung des Fin de siècle

3.1 Umbruch

Es ist eine Zeit des allgemeinen Umbruchs. Man spürt die kommenden Veränderungen, ist sich dieser aber noch nicht ganz bewusst. „Um 1900 scheint die bürgerliche Gesellschaft in eine Krise zu geraten, die die Forschung gemeinhin auf die sich radikalierende Modernisierung – auf dem Weg zum Monokapitalismus, die Globalisierung, den Verkehr etc. – zurückführt. Die beunruhigenden Aspekte des zu Ende gehenden Jahrhunderts wie Flüchtigkeit, Beschleunigung, Raum- und Zeitverlust werden bevorzugt innerhalb des überdeterminierten Geschlechterdiskurses – also in verschobener Weise – thematisiert und bearbeitet.“⁴

3.2 Hysterie

Jean Martin Charcot (F), Josef Breuer und Otto Ludwig Binswanger thematisieren Hysterie (Hysteria = Gebärmutter) als weibliches Phänomen, aber vor allem als Krankheitsbild, oft gekoppelt mit Schizophrenie. Dies führt zur Mythisierung sowie zur

² Olivier Messiaen, *Paul Dukas*, in: *La Revue Musicale*, Numéro special, Mai 1936, S. 36.

³ Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue. Tradition und Moderne in einer Zeitoper des Fin de siècle*, S.138.

⁴ Franziska Schößler, *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008, S. 37.

Stigmatisierung des Weiblichen als etwas Krankhaftem, Unergründbaren, Unberechenbaren, und wird letztlich als Folge unterdrückten sexuellen Begehrens definiert. Charcot hat tatsächlich öffentliche ‚Shows‘ veranstaltet, wo man Hysterieanfälle von Frauen beobachten konnte, die er mit seinem medizinischen Einfluss dann ‚zu beherrschen‘ wusste. WIE er solche ‚Anfälle‘ zu einem Zeitpunkt ausgelöst hat, in dem das Publikum zugegen war, möchte man vielleicht lieber nicht wissen. Man könnte dies jedoch als gelungene Inszenierung betrachten, welche bis heute verwendet wird, um jegliches Aufbegehren (gegen Ungerechtigkeit beispielsweise) von Frauen als ‚krankhaft‘ und hysterisch abzutun.

3.3 Freud und Nietzsche

Sigmund Freud beginnt seine Arbeit als Psychoanalytiker ebenfalls mit Studien zur Hysterie. Seine Texte *Über die weibliche Sexualität*, *Die Weiblichkeit* und *Das Unbehagen in der Kultur* erscheinen erst in den 1930er Jahren; seine Betrachtung der Frau als ‚das unbekannte Rätsel‘, über das allein der männliche Wissenschaftler Aussagen machen kann, liegt aber schon um die Jahrhundertwende vor. Friedrich Nietzsche beschreibt die Frau als ‚Schauspielerin ohne fixen Kern‘, weshalb sie aus der männlichen Identitätsordnung und somit aus dem ‚Reich der Wahrheit‘ und dem Kulturleben ausgeschlossen bleibt.

3.4 Otto Weininger

„Um 1900 überlagern sich die verbindlichen Weiblichkeitsbilder mit den grassierenden antisemitischen Stereotypen, wie sie der Rassismus im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelte. Insbesondere nach der deutschen Reichsgründung 1871 produzierte der dominante Nationaldiskurs einen aggressiven Antisemitismus, der das Jüdischsein in die Körper einschreibt.“⁵ Weininger, der selbst Jude war, beschreibt Juden und Frauen gleichermaßen als Personen mit einem ‚Nicht-Ich‘, sozusagen einer ‚Nicht-Identität‘, weshalb sie wandelbar und charakterlos sind, unberechenbare Rollenspieler, und insofern aus der ‚weißen männlichen Ordnung‘ ausgeschlossen werden.

⁵ Franziska Schößler, *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008, S. 41.

3.5 Aufspaltung in binäre Bilder

In Folge wird Weiblichkeit in binäre Bilder aufgespalten – die Frau hat entweder keine sexuellen Bedürfnisse und ist insofern nicht kulturschaffend oder denkend tätig (weil sie keine sexuellen Triebe zu sublimieren hat), oder sie ist total sexualisiert, agiert also ausschließlich aus sexuellem Begehren heraus, weshalb ihr Handeln wiederum nicht zu kultureller und geistiger Produktivität führen kann. Vereinfacht lässt sich die binäre Spaltung über die Begriffe Mutter oder Hure formulieren. Die Hure wird zudem vorzugsweise in niedrigeren sozialen Schichten angesiedelt. „Josefine Mutzenbacher, die Geschichte einer Wienerischen Dirne“ (1906) von Felix Salten erfüllt dieses Klischee vollends.

3.6 Die Suffragetten und Ethel Smyth

In Großbritannien und den USA kommt es um 1903 zur Herausbildung einer Frauenrechtsbewegung, die sich vor allem für das weibliche Wahlrecht einsetzt. Die zuerst mit dem abwertenden Begriff Suffragetten bezeichneten Frauenrechtlerinnen übernehmen diese Bezeichnung erfolgreich für sich. Die Komponistin Ethel Smyth (1858 – 1944) gehört dieser Frauenbewegung an und komponiert 1910 speziell dafür *The March of the Women*:

„Shout, shout, up with your song! / Cry with the wind, for the dawn is breaking; / March, march, swing you along, / Wide blows our banner, and hope is waking. / Song with this story, dreams with their glory / Lo! they call, and glad is their word! / Loud and louder it swells, / Thunder of freedom, the voice of the Lord! / Long, long we in the past / Covered in dread from the light of heaven, / Strong, strong stand we at last, / Fearless in faith and with sight new given. / Strength with its beauty, life with its duty, / Hear the voice, oh hear and obey! / These, these beckon us on! / Open your eyes to the blaze of day. / Comrades, ye who have dared / First in the battle to strive and sorrow! / Scorned, spurned nought have ye cared, / Raising your eyes to a wider morrow, / Ways that are weary, days that are dreary, / Toil and pain by faith ye have borne; / Hail, hail, victors ye stand, / Wearing the wreath that the brave have worn! / Life, strife these two are one, / Naught can ye win but by faith and daring. / On, on, that ye have done / But for the work of today preparing. / Firm in reliance, laugh a

*defiance, / Laugh in hope, for sure is the end! / March, march, many as one, / Shoulder to shoulder and friend to friend.*⁶

Wir werden noch sehen, dass keine dieser Vorstellungen von Frauen auf die Figur der Ariane zutrifft. Weder ist sie eine gespaltene noch eine hysterische Person, ihr Handeln ist nicht unberechenbar, sondern nachvollziehbar und auf alle Fälle mutig, sie erscheint weder asexuell noch sexuell besessen. Ariane fühlt Verbundenheit zu den anderen Frauen – durchaus im Sinne einer ‚Schwesternschaft‘ – aber sie ruft nicht zum gemeinsamen Kampf auf, geschweige denn will sie Rache üben. Sie unterwirft sich nicht, noch heroisiert sie sich, sie folgt ihrer klaren Absicht, ist identisch mit sich selbst und akzeptiert die Entscheidungen der anderen, auch wenn sie diese vielleicht nicht verstehen kann.

4) *Ariane et Barbe-Bleue* im Vergleich mit Puccinis *Tosca* und Schönbergs *Erwartung*

4.1 Andere Opern dieser Zeit

Wie eingangs erwähnt wird Claude Debussys *Pelléas et Melisande* im Jahr 1902 uraufgeführt und Richard Strauss' *Salome* kommt einen Tag vor *Ariane et Barbe-Bleue* zur Uraufführung. Ethel Smyths *Der Wald* wird erstmals 1902 in Berlin auf die Bühne gebracht und findet wenig Anklang; ein Jahr später wird die Oper jedoch in der Metropolitan Opera in New York inszeniert und trifft auf ein begeistertes Publikum. *Der Wald* blieb über 100 Jahre lang die einzige Oper einer Frau, die an der Met aufgeführt wurde. Erst im Jahr 2016 wurde *L'amour de loin* der finnischen Komponistin Kaja Saariaho in New York produziert – mit dem Dirigat der Finnin Susanna Malkki - als vierte Dirigentin an der Met - und dem Libretto des libanesischen Autors Amin Maalouf. Diese Oper wurde interessanterweise zu einer anderen Jahrhundert- bzw. Jahrtausendwende uraufgeführt – im Jahr 2000 bei den Salzburger Festspielen in Österreich. Die New York Times schreibt: „Kaija Saariaho's opera “L'Amour de Loin” (“Love From Afar”) had its premiere at the Salzburg Festival

⁶ Ethel Smyth, *The March of the Women*, (J. Curwen & Sons), Partitur, London 1911.

in 2000, in a period when Europe, especially Austria, was roiled by rising nationalism, movements to protect the sanctity of borders and demonization of the “other.”⁷

Hat sich 100 Jahre später etwas verändert? Oder finden wir die gleichen Mechanismen mit nur leicht veränderten Bezeichnungen vor? Ist die ‚*Dämonisierung des/r anderen*‘, die um 1900 herum auf Frauen und Juden bezogen war, im Jahr 2000 auf Frauen und Migranten bezogen? In Europa sowie in den USA?

Gehen wir wieder zurück zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Jänner 1900 wird Giacomo Puccinis *Tosca* im Teatro Costanzi in Rom uraufgeführt. Das Libretto verfassen Giuseppe Giacosa und Luigi Illica nach dem Theaterstück *La Tosca* von Victorien Sardou. „Giacomo Puccini (1858-1924) was the last superstar of the great Italian opera tradition, a genre whose soul was a magnificent blend of intense lyricism, melodiousness, and excellence of the vocal arts.“⁸ Puccini, Meister des Belcanto, ist in voller Schaffensphase und bringt *Tosca*, ein Drama, in welchem alle Hauptdarsteller sterben, auf die Bühne. „*Tosca* is a high-voltage, powerful, and sensational thriller crammed with action, containing intense and sometimes ferocious, supercharged dramatic confrontations: it delivers an abundance of violent cruelty, and it contains an ingenious blend of sex, sadism, jealousy, and religion. It is true melodrama with raw emotion, and Puccini masterfully uses his music to savagely assault the emotions as the action generates into a feverish pitch as it moves from one climax to another.“⁹ Der immense Bruch dieser Zeit kann wohl kaum deutlicher veranschaulicht werden als im Vergleich dieser Oper mit Dukas’ nur sieben Jahre später aufgeführten *Ariane et Barbe-Bleue*. Nur zwei Jahre später (1909) komponiert Arnold Schönberg das Monodrama *Erwartung* mit dem Libretto von Marie Pappenheim. Der Bruch zu Dukas ist an dieser Stelle nicht ganz so drastisch wie zuvor zu Puccini, und doch geht die Musik nun deutlich andere Wege und wird durch Schönberg ein paar Jahre später mittels der Zwölftontechnik neu definiert.

⁷ Anthony Tommasini, *A Newly Relevant ‘L’Amour de Loin’ at the Met*, in: *The New York Times*, 2. 12. 2016, [online verfügbar: <https://www.nytimes.com/2016/12/02/arts/music/review-met-opera-amour-de-loin-kaija-saariaho.html>, zuletzt abgerufen am 2.6.2018]

⁸ Burton D. Fisher (Hg.), *Puccini’s Tosca*, in: *Opera Classics Library*, Miami 2005, S. 13.

⁹ Burton D. Fisher (Hg.), *Puccini’s Tosca*, S. 26.

Ich möchte den Vergleich auf drei verschiedenen Ebenen durchführen – einmal mit dem Blick auf das jeweilige Frauenbild, das wir vorfinden, dann mit der Analyse einiger Textstellen und letztlich über die musikalische Umsetzung.

4.2 Das Frauenbild in Puccinis *Tosca*

Wie erscheint Floria Tosca? Welches Frauenbild wird uns hier vermittelt? Als Sängerin und Geliebte des Malers Mario Cavaradossi steht Tosca außerhalb der bürgerlichen Welt. Sie ist Liebende und Geliebte, Betrügerin und Betrogene, Verräterin und Helferin, sie glaubt an Gott, ist gleichzeitig Mörderin und nimmt sich letztlich das Leben, wählt den Tod anstatt der Gewalt anderer ausgesetzt zu sein. Sie scheint nicht die Wahl der Freiheit zu haben – sie agiert durchwegs emotional, von Liebe und Eifersucht geplagt. Sie verrät den entflohenen Angelotti, welcher sich danach das Leben nimmt, sie erträgt die Folter des Geliebten nicht. Sie ‚handelt‘ um Cavaradossi um den Preis der sexuellen Verfügbarkeit und ermordet den Polizeichef Scarpia, noch bevor er über sie herfällt. Sie hält einen Freibrief in Händen, der nicht hält, was er verspricht – nur der Freitod ist ihr möglich. An dieser Stelle handelt sie selbstbestimmt – jedoch ist da kein Weg denn der in den Tod und zu Gott. „Oh Scarpia, avanti a Dio!“¹⁰

4.3 Das Frauenbild in Dukas' *Ariane et Barbe-Bleue*

Wie handelt Ariane dagegen?

Sie folgt Blaubart in sein Schloss, sie glaubt daran, dass die anderen Frauen, von denen sie gehört hat, noch am Leben sind. Hier bricht sie das erste Mal mit dem ‚Gegebenen‘, sie glaubt nicht an das, was ihr gesagt wird. Sie bricht in Folge ein weiteres Gebot – sie öffnet die verbotene Tür. Ariane findet ihre Vorgängerinnen und befreit sie tatkräftig. Blaubart kehrt zurück und ist enttäuscht von ihr. Er schreibt ihr Schwäche zu, wo sie mutig handelte. Er möchte, dass sie sich seinem Willen unterwirft. Ariane antwortet mit einem sicheren „Nein“. An dieser Stelle bricht die Macht Blaubarts, und das Schloss wird entzaubert. Blaubart wird von den Bauern gefangen genommen und ihr gefesselt zu Füßen vorgeworfen. Sie ist aufgefordert, Rache zu üben, Blaubart zu töten. Ariane bricht wiederum mit dem ‚Gebot‘. Sie schickt die Bauern weg und sagt, dass sie alleine mit ihm zurechtkommt, deren Hilfe

¹⁰ Burton D. Fisher (Hg.), *Puccini's Tosca*, in: *Opera Classics Library*, Miami 2005, S. 96.

nicht braucht. Es ist nicht ihr Interesse, Blaubart zu töten. Sie löst seine Fesseln, versorgt seine Wunden und: vergibt. Ariane fragt die anderen Frauen, ob sie nun mit ihr kommen wollen. Nein, die anderen kommen nicht mit ihr. An dieser Stelle ist sie wohl sehr erstaunt und auch traurig, sie kann nicht verstehen, warum die anderen bleiben wollen, nicht mit ihr in die Freiheit gehen wollen. Sie versteht nicht, warum sie das Schloss Blaubarts der Freiheit vorziehen. Arianes ‚Freibrief‘ hat kein anderer geschrieben, sie hat sich selbst des Freiseins ermächtigt und handelt danach. Sie braucht weder ‚Freibrief‘ noch ‚Freitod‘, sie IST ihrer inneren Selbstbestimmung nach FREI. Allerdings: sie ist damit allein. Findet keine ‚Genossinnen‘, da ist keine, die mit ihr geht, schon gar nicht marschiert. Auch an dieser Stelle bleibt sie sich treu, lässt sich nicht von Blaubarts Reichtum, nicht von seinen Juwelen und der scheinbaren Sicherheit des Wohlstands in seinem Schloss beeindrucken, auch dann nicht, wenn alle anderen bleiben und nicht mit ihr den unbekanntem Weg in die Freiheit gehen. Wiederum zeichnet sie besonderer Mut aus – sie weiß ja nicht genau, wohin sie jetzt geht, weiß nicht genau wie und wo sie leben noch wie sie überleben wird.

4.3.1 Selbstbestimmtes Frauenleben im 20. Jahrhundert? –

Exkurs Ida Maly

Welche Konsequenzen hatte selbstbestimmtes Leben für Frauen am Beginn des 20. Jahrhunderts? Die Grazer Malerin Ida Maly wurde im Jahr 1894 geboren. Als allein lebende Künstlerin war es ihr nicht möglich, sich um ihr 1921 geborenes Kind Elga zu kümmern. Sie gibt die Tochter 1923 zur Adoption frei. Elga Maly wird in Folge dann auch Malerin und ist Mitbegründerin des Forum Stadtpark. Ida Maly geht in den 20-er Jahren nach Paris. Ihre Selbstportraits dieser Zeit zeigen sie in Männerkleidern. Ob sie lesbisch war, oder ob sie durch ihre männliche Kleidung ein brennendes Thema signalisiert hat, nämlich den Wunsch der weiblichen Künstlerin nach Anerkennung wie sie den Männern vorbehalten war, wissen wir nicht. Zurück in Graz wurde sie 1928 in die psychiatrische Klinik Feldhof eingewiesen und als schizophren behandelt. Ihre Bilder dieser Zeit weisen Schmerz und Trauer auf, sind teilweise eng beschrieben mit Aussagen über dieses nicht lebenswerte Leben. Die Bilder befinden sich heute im Besitz von Arnulf Rainer, der alle Bilder von Feldhof-Insassen aufgekauft hat. Ida Maly wird als „psychisch Kranke“ und als „entartete

Künstlerin“ im Februar 1941 im Rahmen der sogenannten Aktion T4 in der NS-Tötungsanstalt Schloss Hartheim in der Nähe von Linz von den Nazis vergast.¹¹

4.3.2 Selbstbestimmtes Frauenleben im 21. Jahrhundert? – Exkurs Olga Flor

Die Unsicherheit vor dem Unbekannten, die Unsicherheit vor dem Neuen scheint oft, und das bis heute, der Grund zu sein, warum ‚Gefangenschaft‘ der selbstbestimmten Freiheit vorgezogen wird. Gefangenschaft mag viele ‚Gesichter‘ und Erscheinungsformen haben – Ehe, Arbeitsplatz, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppierung von Menschen oder einer Ideologie, ja, sogar das reale Gefängnis bietet ein gewisses Maß an Sicherheit – beheizte Räume und Nahrung. Die ‚Fesseln‘ mögen unsichtbar sein – Wohlstand, sozialer Status, materielle Sicherheit für sich selbst oder die Kinder nebst der Garantie für eine gesicherte Ausbildung etc.. Der ‚Preis‘ scheint, und das auch bis heute, das Alleinsein zu sein. Selbstbestimmtheit findet nicht in sozialen Gruppierungen statt und hat selten Rückhalt. Alleinstehenden Frauen wird ein gewisser sozialer Status abgesprochen; auf alleinerziehende Frauen wird nur all zu oft als ‚bedauernswert‘ in jeder Hinsicht herabgeschaut. Gehen wir diese große Zeitspanne wieder zurück an den Beginn des 20. Jahrhunderts - wie war der Wert einer selbständigen Frau damals definiert? Welchen sozialen Status hatte sie? Auf welche Weise konnte sie überleben? Wie konnte sie ihre Kinder erhalten und erziehen und ihnen eine Ausbildung gewähren? (Wenn diese überhaupt bei ihr bleiben konnten.) Wer gab ihr Rückhalt, Verständnis, Stärke? Aber vor allem: Wer gab ihr RECHT? Und wie großartig spielt das eingangs erwähnte Krankheitsbild Hysterie in das Gesellschaftssystem? Indem nämlich Äußerungen von Frauen über unzumutbare Zustände als hysterische Anfälle abgetan werden. Ich wage die Frage zu formulieren: Funktioniert das nicht auch heute noch so? – An dieser Stelle möchte ich die österreichische Schriftstellerin Olga Flor aus einem im Jahr 2017 erschienenen Roman zitieren. Das Buch erzählt von einer leidenschaftlichen Affäre, welche zwar von der Protagonistin gelebt sein will, eine Scheidung aber mit Sicherheit nicht zur Diskussion steht, weil sie den damit

¹¹ Vanessa Derler, Ida Malys Urenkelin, Telefoninterview mit Katja Cruz am 5. 6. 2018 in Graz.

einhergehenden Statusverlust und andere (finanzielle) Probleme nicht in Kauf nehmen will. „Im Supermarkt trifft sie eine Bekannte, geschieden [...], die erzählt, dass sie allein das Geld nicht mehr aufbringen könne für die Schulveranstaltungen der Kinder, Skikurse, Klassenfahrten, sie tauschen sich kurz über die Peinlichkeit aus, Sozialreferate oder Elternvereine um Unterstützung zu bitten. Die Stigmatisierung der Kinder, die sie fürchten, benennen sie nicht. [...] Doch diese Schamgrenze ist Unsinn, da sind die beiden Frauen im Supermarkt sich einig, warum sollte man sich dafür schämen, Unterstützung zu benötigen? Das diskutieren sie allerdings in verhaltener Lautstärke [...], dass es jedes Jahr schwieriger wird, die Dinge in den Rahmen zu quetschen, aus dem Budget herauszuholen, die eine weitergehende Schulbildung so erfordert. Auf der Straße trennen sie sich schnell.“¹²

Was hat dieser Exkurs nun mit Ariane zu tun? Der Ehemann der Protagonistin in Olga Flors Roman ist ganz sicher kein Blaubart, aber wie die anderen Frauen der Oper – Selysette, Ygraine, Mélisande, Bellangère und Alladine – ist sie der geliebten und psychischen Unabhängigkeit nicht fähig, ist sie nicht in der Lage einen Weg der Ungewissheit zu gehen und bevorzugt offenbar die Sicherheit und den Glanz der ‚Edelsteine und Perlen‘ (in der Oper), die bürgerliche Sicherheit unserer Zeit, welche die Ehe bereitstellt. Dieser Exkurs in unsere Jetzt-Zeit soll noch einmal verdeutlichen, wie mutig Ariane ist und wie klar in ihrer Absicht - gleich dem Diamanten, dem einzigen Juwel, das sie für sich wählt - klar, strahlend, allein - ein Solitaire.

4.4 Das Frauenbild in Schönbergs *Erwartung*

Welches Frauenbild tritt uns nun in Schönbergs *Erwartung* entgegen? Arnold Schönberg komponierte dieses Monodrama im Jahr 1909 mit dem Libretto der Wiener Medizinstudentin Marie Pappenheim. (Die Uraufführung in Prag fand erst am 6. Juni 1924 unter der Leitung von Alexander von Zemlinsky statt.) Eine junge Frau irrt auf der Suche nach ihrem Geliebten durch die Nacht. Das Bild zeigt drei Wege im Mondlicht, die von hohen, dichten Bäumen umsäumt sind. In ihrer Verzweiflung durchlebt sie alle möglichen Gefühle; Hoffnung und Angst wechseln dabei in rascher Folge. Letztlich stößt sie mit ihrem Fuß an eine Leiche und muss entsetzt feststellen,

¹² Olga Flor, *Klartraum*, Salzburg u.a. 2017, S. 204-205.

dass dies ihr toter Geliebter ist. „Die Musik spürt seismographisch der Hilflosigkeit und Einsamkeit der Frau nach und benennt so eine Grunderfahrung der Moderne.“¹³ Wer ist diese ‚junge Frau‘ nun? Sie ist frei, sie geht allein durch die Nacht, niemand hindert sie daran, sie musste vor keinem ‚Blaubart‘, keinem männlichen Gefängnis, fliehen, nein, umgekehrt, sie sucht den Geliebten und hofft, ihn zu finden. Sie befindet sich in keinem Raum, dessen Wände sie begrenzen würden, sondern sie ist draußen in der Natur, im Wald, doch ist es dunkel, und es ist Nacht. Sie findet den Geliebten schließlich, doch ist er tot. Wir wissen nicht, warum oder woran er gestorben ist, wir wissen lediglich, dass er nicht mehr am Leben ist. Die ‚junge Frau‘ bleibt allein. ‚Einsamkeit und Hilflosigkeit‘ wird in der Werkeinführung der Universaledition als ‚Grunderfahrung der Moderne‘ bezeichnet. Elmar Budde beschreibt die Rolle der ‚jungen Frau‘ folgendermaßen: „Die Frau befindet sich am Anfang ihres Weges in das Dunkel des Waldes; sie sucht Zuflucht im Gesang; der Gesang gilt zugleich dem Geliebten. Die Frau greift die Melodie der Einleitung auf; doch die Melodie verwandelt sich in ein Gebilde, das entwickelnd über sich hinausweist, d.h. in ein Gebilde, dem eine extensive Entwicklung noch bevorsteht. Damit gelingt es Schönberg, mit den Mitteln der traditionellen Syntax, d.h. im engbegrenzten Feld musikalischer Normen, eine szenische Situation (Verwandlung) darzustellen, in der Singen und Voranschreiten, Erinnerung und Angst, Ruhe und Entwicklung sich unentwirrbar verschränken.“¹⁴ Auch wenn Buddes Analyse in erster Linie musikalisch gedacht ist, Schönbergs *Erwartung* lange Zeit als ‚unanalysierbar‘ galt, könnte man den Zustand der Weiblichkeit zu dieser Zeit vielleicht nicht besser analysieren und beschreiben. Wenn Schönberg in seiner Harmonielehre sagt: „Der Künstler muß lernen, ob er will oder nicht; denn er hat gelernt ehe er zu wollen in die Lage kam. In seinem Instinkt, im Unbewußten, liegt ein Schatz von altem Wissen, den er heben wird, ohne daß er es will.“¹⁵, so hat er die gesellschaftlichen Umstände des Fin de siècle wohl intuitiv erfasst, und zwar nicht nur für diesen Moment, sondern für den Verlauf des ganzen kommenden 20. Jahrhunderts.

¹³ Universaledition, Werkeinführung: [online verfügbar: <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/arnold-schonberg-655/werke/erwartung-2346>, zuletzt abgerufen am 2.6.2018]

¹⁴ Elmar Budde, *Arnold Schönbergs Monodram „Erwartung“ – Versuch einer Analyse der ersten Szene*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 36. Jahrg., H.1., Stuttgart 1979, S.1-20, hier S. 17. [online verfügbar: <https://www-1jstor-1org-132m4xlp03d0.han.kug.ac.at/stable/930577>]

¹⁵ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig u.a. 1911, S. 465.

5) Textpassagen im Vergleich

Die vorangegangenen Frauenbilder seien in diesem Kapitel nun noch tiefer über die konkrete Textebene betrachtet.

5.1 Puccinis „Vissi d’arte“

Tosca:

„Vissi d’arte, vissi d’amore, non feci mai male ad anima viva! Con man furtiva quante miserie conobbi, aiutai. Sempre con fe’ sincera, la mia preghiera ai santi tabernacoli salì. Sempre con fe’ sincera diedi fiori agli altar. Nell’ora del dolore perchè, perchè Signore, perchè me ne rimuneri così? Diedi gioielli della Madonna al manto, e diedi il canto agli astri, al ciel, che ne ridean più belli. Nell’ora del dolore, perchè, perchè Signore, perchè me ne rimuneri così?“¹⁶

In deutscher Übersetzung:

„Ich lebte für die Kunst, lebte für die Liebe, tat keinem Lebewesen etwas zuleide! Mit diskreter Hand half ich, wo immer ich Elend sah. Stets mit aufrichtigem Glauben stieg mein Gebet auf zu den heiligen Tabernakeln. Stets mit aufrichtigem Glauben schmückte ich die Altäre mit Blumen. In dieser Schmerzensstunde, warum, warum, o Herr, warum dankst du mir das so? Ich spendete Juwelen für den Mantel der Madonna, brachte Gesang den Sternen und dem Himmel dar, wodurch diese noch schöner strahlten. In dieser Schmerzensstunde, warum, warum, o Herr, warum dankst du mir das so?“

Floria Tosca sieht ihr Schicksal in Gottes Hand liegen. Ihm hat sie gedient – mit ihrer Kunst, ihrem Gesang ihm Opfer gebracht – an ihn wendet sie sich in der Stunde ihrer Not, ihren Gefühlen und der männlichen Macht ausgeliefert. Sie unterbricht zwar das Gefühl des Ausgeliefert-Seins durch den Mord an Scarpia, glaubt für einen Moment, in dem sie selbst zur Täterin wird, alles zum Guten wenden zu können oder doch zumindest nicht hilfloses Opfer zu sein, begreift aber den an ihr begangenen Betrug, ihre Machtlosigkeit und Ohnmacht in diesem System erst danach. Die Geschichte der *Tosca* setzt eigentlich dort ein, wo ein Gefangener entflieht – und alle, die ihm helfen und er selbst kommen zu Tode. Sie finden ihre ‚Freiheit‘ nur im Tod, und im besten Fall befehlen sie sich selbst zu Gott. Wie oft hat sich dieses Drama, diese

¹⁶ Burton D. Fisher (Hg.), *Puccini’s Tosca*, in: *Opera Classics Library*, Miami 2005, S. 84.

Grausamkeit, im 20. Jahrhundert wiederholt? Wie viele Menschen sind zu Tode gekommen, wenn sie entflohenen Juden, Sozialisten, ‚entarteten‘ Künstlern, Zigeunern etc., den ‚Anderen‘ zu Hilfe gekommen sind? Ist Puccinis Oper ein Stück, das lehrt, der Obrigkeit zu gehorchen? Und die Sinnlosigkeit der Gegenwehr darstellt? Angelotti ist politischer Gefangener, viel mehr wissen wir über ihn nicht. Aber für Cavaradossi, den Freund und Maler, bedeutet es Folter und Tod, ihm zu helfen. Für Tosca, eingebettet in eine Eifersuchtsgeschichte, bedeutet es Missbrauch und letztlich auch den Tod. Das heißt, der Frau, dem Maler wie dem politisch ‚Anderen‘ bleibt keine Chance. Und jeder Versuch, der Obrigkeit entgegenzutreten, endet im Tod. Welch Drama, Welch grandiose Musik, um die vorherrschenden Gesetze zu untermauern. Welch Schrecken. Ausgeführt an Menschen, die weder der bürgerlichen noch der adeligen Klasse angehören und als Künstler in kein soziales System eingebettet sind. Sängerinnen galten seit Urzeiten als Hetären¹⁷ und waren damit im Reich der Gesetzlosen und der Prostitution angesiedelt – natürlich hat Scarpia das ‚Recht‘, sich an Tosca zu vergreifen. Gegen Bezahlung, versteht sich. Springen wir noch einmal kurz in die Jetztzeit, an den Beginn des 21. Jahrhunderts, und verfolgen die Geschehnisse der letzten Zeit, so wird schnell klar, dass sich auch daran bisher nicht viel verändert hat. Allerdings kommt es jetzt (erstmal) zu Konsequenzen: James Levine wurde im März dieses Jahres aufgrund seines missbräuchlichen Verhaltens gegenüber Sängerinnen als Chef der Metropolitan Opera New York gefeuert. Möge es ein deutliches Zeichen dafür sein, dass der Missbrauch durch Männer in Machtpositionen an Sängerinnen, Künstlerinnen, Schauspielerinnen – und letztlich an allen Frauen und Männern – nicht mehr geduldet ist und sträfliche Konsequenzen hat. Jetzt sind sie es, die Beruf und Ansehen verlieren. Hoffentlich auch dies ohne weitere Entschuldigungen oder Verharmlosungen.

5.2 Das ‚NEIN‘ in Dukas‘ *Ariane et Barbe-Bleue*

Ariane sagt NEIN. Und dies mit Klarheit und Nachdruck. Und befreit damit sich selbst, alle anderen – die Frauen, den Mann und das Volk – und auch den Ort (in Raum und Zeit).

¹⁷ Vgl. Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biografien und Werkbeispielen*. München 1999, S. 23.

Barbe Bleue: „Vous aussi? Ariane: „Moi surtout.“ B: „Je vous croyais plus forte et plus sage que vos soeurs...“ A: „Combien de temps ont elles subi la défense?“ B: „Celles-ci quelques jours, celles-là quelques mois; la dernière une année.“ A: „C’est la dernière seule qu’il eût fallu punir.“ B: „C’était bien peu de chose ce que je demandais...“ A: „Vous leur demandiez plus que vous n’aviez donné.“ B: „Vous perdez le bonheur que je voulais pour vous.“ A: „Le bonheur... Le bonheur que je veux ne peut vivre dans l’ombre.“ B: „Renoncez à savoir et je puis pardonner...“ A: Je pourrais pardonner lorsque je saurai tout.“ - Angstmotiv! - B: „Venez!“ A: „Où voulez-vous que j’aïlle?“ B: „Où je vous mènerai.“ A: „Non.“¹⁸

Barbe Bleue: „Ihr auch?“ Ariane: „Ich vor allem.“ B: „Ich hielt Sie für stärker und klüger als Ihre Schwestern...“ A: „Wie lange versuchten sie, sich zu verteidigen?“ B: „ Diese hier einige Tage, diese da einige Monate; die letzte ein Jahr lang.“ A: „Es ist nur diese letzte hier, die bestraft werden musste.“ B: „Es ist nicht so viel, das ich verlangt hatte...“ A: „Sie haben mehr von ihnen verlangt als ihnen gegeben.“ B: „Sie verlieren das Glück, das ich für Sie wollte.“ A: „Das Glück... Das Glück, das ich will, lebt nicht im Schatten.“ B: „Lassen Sie davon ab und ich werde Ihnen vergeben.“ A: „Ich sollte Ihnen verzeihen als ich schon alles wusste.“ - Angstmotiv! - B: „Kommen Sie!“ A: „Wohin sollte ich gehen?“ B: „Dorthin, wo ich Sie führen werde.“ A: „Nein.“

(Übersetzung der Verfasserin)

Nein. Ariane (ver-)handelt nicht. Nicht um sich, nicht um jemand anderen. Sie ist nicht verloren und ausgeliefert, sondern entschieden. Ihr Glück lebt nicht im Schatten, nein. Ariane geht zielstrebig dem Licht entgegen. Das erste Mal, als sie in den finsternen Keller tritt: sie lässt sich nicht von den vielen Juwelen der anderen Kammern beirren oder ablenken, sondern folgt ihrer Intuition, ihre Aufgabe zu tun. Sie findet die anderen Frauen, sie lässt sich nicht von der Finsternis beirren, sie sieht das kleine Fenster, die Öffnung zu Licht und Freiheit – dorthin will sie. „...sie geht mutig dem Licht nach, das von ferne hereindringt, sie öffnet die geheimen Fensterladen, sie zerschlägt die Scheiben und zeigt den Weg zur Freiheit, den Weg zum knospenden, lachenden Leben.“¹⁹

Und dann, als Blaubart zurückkehrt, geht sie wiederum dem Licht nach. Er repräsentiert „...die Angst vor dunkler Macht, Zauberei, Gewalt und Unterdrückung

¹⁸ Paul Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue, Partition pour chant et piano réduite par l’Auteur*, Frankreich 1906, S. 77-80.

¹⁹ Paul Bekker, *Paul Dukas: „Ariane und Blaubart“*, in: *Klang und Eros*, Gesammelte Schriften 2, Stuttgart u.a. 1922, S.72.

als symbolischer Gegenpart zu den für Ariane geltenden Attributen von Licht, Freiheit, Natürlichkeit und Liebe.“²⁰ Sie befolgt die Gehorsamsforderung nicht. Sie verweigert sie nicht einmal. Nein, sie erfüllt sie schlichtweg nicht. Es sind ihre Klarheit und Entschiedenheit, die Barbe-Bleue in sich zusammenbrechen lassen – er weiß in diesem Moment: durch nichts könnte er sie sich gefügig oder untertan machen. „Und was geschieht mit Blaubart selbst? Er lernt den Wert des Weibes anders kennen, als er ihn früher eingeschätzt hat. Aber die Frau, der er diese Erkenntnis dankt, verliert er. Sie verläßt ihn. Hielt sie ihn ihrer nicht für wert? Ist sie nur gekommen, um die anderen Frauen zu befreien? Was wird nun geschehen? Werden diese anderen Unselbständigen, die durch Arianes Kühnheit dem Leben wiedergegeben wurden, Blaubart wirklich dauernd Genüge tun können, nachdem er einmal die wahre Hoheit und Größe der Frau kennen gelernt hat?“²¹

Paul Bekker formuliert die Frage perfekt, und dies im Jahr 1922. Gilt sie auch heute noch? Gilt dieses Sehnen von Frauen wie Männern nach der gelebten ‚Hoheit und Größe‘ der Frau wie des Mannes nach wie vor? Und scheitert es immer wieder daran, dass Frauen wie Ariane nicht ‚domestizierbar‘ sind (um in Freud’scher Begrifflichkeit zu bleiben)? Und Männer nicht wissen, wie sie damit umgehen sollen?

5.3 Exkurs: Richard Strauss’ Salome

Was zeichnet Ariane zudem aus? Sie setzt nicht ihre körperlichen Reize ein, um zu erreichen, was sie will. Vergleicht man dies mit der am Tag zuvor uraufgeführten *Salome* von Richard Strauss, welche durch betörend eingesetzte sexuelle Verführungskunst bekommt wonach sie begehrt, so befinden sich zwischen den beiden Frauenbildern nicht nur ein Tag, sondern Welten. Salome bekommt, was sie ‚haben‘ wollte, den Jochanaan, zumindest seinen toten Kopf, in Händen. Welches grausames Frauenbild wird hier gezeichnet? Lüstern, bar jeder Vernunft, die Männer durch sexuelles Spiel um den Finger wickelnd – alles gut in das Bild der männlichen Ärzte und Psychiater passend. Alles Gründe, sich vor der Frau besser ‚zu hüten‘ oder sie sich untertan zu machen, weil man sonst verloren ist. Das männliche sexuelle Begehren ist ja legitimiert, insofern auch die mögliche Verführbarkeit auf dieser Ebene.

²⁰ Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue. Tradition und Moderne in einer Zeitoper des Fin de siècle*, S.143.

²¹ Paul Bekker, Paul Dukas: „Ariane und Blaubart“, in: Klang und Eros, Gesammelte Schriften 2, Stuttgart u.a. 1922, S.73.

Ariane dagegen will nichts. Vor allem will sie nichts erzwingen. Nicht einmal das ‚In-die-Freiheit-Gehen‘ der anderen Frauen. Sie will lediglich ihrem Wesen gemäß leben.

5.4 „Ist das noch der Weg?“ - Schönbergs *Erwartung*

„Arnold Schönberg hatte zeitlebens Interesse an der Thematik des Unbewussten und den damit verbundenen Erscheinungen und Problemen. Es war also alles andere als Zufall, dass er sein erstes Bühnenwerk als psychoanalytisches Traumprotokoll anlegte. Schönberg malte zwischen 1908 und 1911 zahlreiche expressionistische Bilder. *Erwartung* ist der Versuch, die Visionen seiner Bilder ins Akustische zu übertragen. Bei der Suche nach einem geeigneten Stoff wandte er sich an die Wiener Medizinstudentin Marie Pappenheim.²² Diese schrieb unter dem Synonym Marie Heim Gedichte, die in Karl Kraus' *Fackel* 1906 veröffentlicht wurden. „Die Autorin schlug den monodramatischen Text vor und arbeitete ihn zusammen mit Schönberg aus.“²³

„Frau: ‚Hier hinein?... Man sieht den Weg nicht... Wie silbern die Stämme schimmern... wie Birken!... oh, unser Garten. Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt. Die Nacht ist so warm. Ich fürchte mich... was für schwere Luft heraus schlägt... Wie ein Sturm, der steht... So grauenvoll ruhig und leer. Aber hier ist's wenigstens hell... der Mond war früher so hell... Oh, noch immer die Grille... mit ihrem Liebeslied. Nicht sprechen... es ist so süß bei dir... der Mond ist in der Dämmerung... feig bist du, willst ihn nicht suchen?... So stirb doch hier... Wie drohend die Stille ist... der Mond ist voll Entsetzen... sieht der hinein?... Ich allein... in den dumpfen Schatten. Ich will singen, dann hört er mich...“

Scene 2: Ist das noch der Weg?'...“²⁴

„Marie Pappenheims Sprachführung besteht aus parataktischen, desorganisierten Reihungen von fragmentarischen Sätzen, die Assoziationen in Form eines lyrischen Monologs aus der Psyche der Frau sich herauskristallisieren lassen: ‚Ich habe immer exalziert geschrieben, ohne Richtung, Nachdenken, Zensur, seitenlang, zwischen

²² Universaledition, Werkeinführung: [online verfügbar: <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/arnold-schonberg-655/werke/erwartung-2346>, zuletzt abgerufen am 2.6.2018]

²³ Universaledition, Werkeinführung: [online verfügbar: <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/arnold-schonberg-655/werke/erwartung-2346>, zuletzt abgerufen am 2.6.2018]

²⁴ Therese Muxeneder, *Arnold Schönberg. „Erwartung“. Monodram in einem Akt op. 17.*, Arnold Schönberg Center, [online verfügbar: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/erwartungl-op-17-1909>, zuletzt abgerufen am 1.6.2018]

den Versen andere Gedanken.' Die Auflösung der Syntax in der konzentrierten Monologsprache korrespondiert mit einer Befreiung von den funktionalen Strukturen der Tonalität. Kleine motivische Zellen sind einer permanenten Mutation unterworfen und werden vom inneren Impuls des Textes (rezitativische Bewegung ohne Wiederholung und Ruhepunkte) vorangetrieben.²⁵

Der Mann tritt in Schönbergs *Erwartung* gar nicht mehr auf. Erscheint nicht. Spricht nicht. Der Geliebte ist die ausgesprochene Erwartung, die sich nicht erfüllt. Er ist tot. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts würde ich den Mann gerne lebendig sehen, der ebenbürtig an der Seite einer Frau steht. Bisher ist mir jedoch keine entsprechende Figur im Musiktheater bekannt.

6) Musikalische Gestaltung, Stimmführung und Orchestrierung

Eine ausführliche Analyse der Kompositionen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Allerdings möchte ich zumindest kurz und überblicksmäßig auf die Veränderungen der Werkgestaltung eingehen.

Steht Puccinis *Tosca* noch ganz in der Tradition der italienischen Oper, so kommt es bei Dukas' *Ariane et Barbe-Bleue* bereits zu deutlichen Veränderungen. Wenn das Werk auch in fis-moll beginnt und endet, so ist es über weite Strecken der Tonalität, wie wir sie bis dorthin kennen, enthoben - die Tonarten sind zwar bezeichnet, aber sehr frei gestaltet - ganz im Sinne der Moderne. Das Orchester schillert impressionistisch in vielen Farben, Dukas verwendet Motive, wie wir sie aus der Wagner'schen Leitmotivik kennen – wir können auf das Ariane- und Barbe-Bleue Motiv verweisen, auf das Angst-, Tür-, Juwelen-, Filles d'Orlamende- und Freiheitsmotiv; insgesamt sind es 15 erkennbare Motive²⁶ - die Taktarten verändern sich ständig, auch hier weist seine Arbeit deutlich in die Moderne hinein. Veränderungen des Metrums werden in der zeitgenössischen Musik vielfach verwendet, um das Gefühl für Rhythmus und die Zeit weitgehend aufzuheben. Auch der Raum wird dadurch weniger greifbar. Die Musik (ent-)führt uns auf diese Weise

²⁵ Therese Muxeneder, Arnold Schönberg. „Erwartung“. Monodram in einem Akt op. 17.“, Arnold Schönberg Center, [online verfügbar: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rewertung-op-17-1909>, zuletzt abgerufen am 1.6.2018]

²⁶ vgl. Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue. Tradition und Moderne in einer Zeitoper des Fin de siècle*, S.142.

in einen Zustand fast außerhalb von Raum und Zeit. „Die Metapher des Raumes bedeutet auch den sozialen, den geografischen, den zeitlichen wie auch den visuellen Raum...“²⁷, dessen Aufhebung führt uns in freie Gefilde – bildlich (in die Natur), symbolisch und musikalisch.

Schönbergs *Erwartung* ist ohne Vorzeichen notiert, die Taktarten wechseln ebenso. Allerdings ist auch Puccinis Arie ‚Vissi d’arte‘ in drei Taktarten komponiert – sie beginnt im 2/4-Takt, ist dann im 4/4-Takt ausgeführt und endet, nicht gesungen, mit zwei 3/4-Takten.

Was in Schönbergs *Erwartung* als reiner Monolog ausgeführt ist, kündigt sich in der Form der Gestaltung in *Ariane et Barbe-Bleue* schon an. Ariane singt letztlich durch das ganze Werk hindurch fast monologisch. Teils als Zwiegespräch mit ihrer Amme, die mitunter wie ihr alter ego erscheint; teils mit den anderen Frauen, gelegentlich gibt es Chorpasagen (der Bauern). Blaubart singt nur rund 26 Takte in der gesamten Oper. Er ist sonst zwar als allgegenwärtige Bedrohung spürbar, spricht oder singt aber kaum. Blaubart wird „... zur stimmlich und dramatisch unbedeutendsten Nebenfigur, deren Gefährlichkeit zwar die Psyche der Frauen, aber nicht die Bühne dominiert.“²⁸ Ariane steht im Zentrum des Geschehens, nicht nur in der Bühnenanweisung, sondern auch musikalisch. Die Ausführung ist für die Sängerin sehr herausfordernd. „Die Mezzosopranistin der Uraufführung, Georgette Leblanc (Lebensgefährtin von Maurice Maeterlinck und autobiografisches Vorbild für die Rolle) hat nach jeder Vorstellung die emanzipatorische, selbstbewusste Haltung der Protagonistin in einer der ‚frauenbewegendsten Opern‘ des 20. Jahrhunderts als tiefe Erschöpfung erlebt.“²⁹ Die Theaterkritikerin Jane Misme von La Fronde schreibt 1901: „Eines von den vielen die gegenwärtige Gesellschaft spaltenden Phänomene, vielleicht das wichtigste, sind die Veränderungen im Leben der Frauen. Jene, die für Jahrhunderte die gleichen geblieben waren, quer durch alle Zivilisationen, stehen jetzt im Prozess der Verwandlung. Während der traditionelle Frauentypus noch nicht verschwunden ist, wird er von einem ‚die neue Frau‘ getauften Modell in Frage gestellt. Die beiden sind im Konflikt und die Welt streitet um sie.“³⁰

²⁷ Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue*, S.142.

²⁸ Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue*, S.141.

²⁹ Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue*, S.140.

³⁰ Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue*, S.141.

7) Fazit

„Ariane ist eine Lichtbringerin, ein weiblicher Prometheus.“³¹ Ihre Strahlkraft ist klar, hell, mutig und unkonventionell, dabei liebevoll und gütig. Sie mag exemplarisch für die aufbrechenden neuen Möglichkeiten der Weiblichkeit zum Fin de siècle stehen – jedoch wissen wir wenig um Frauen ihrer Art in dieser Zeit. Marie Pappenheim, die Verfasserin von Schönbergs Libretto für die *Erwartung* mag ihr vielleicht sogar ähnlich sein: sie wird praktizierende Dermatologin, ist gleichzeitig Lyrikerin, möchte aber als solche nicht ‚durch’s Leben wandern‘. Ariane entspricht keinem der eingangs erwähnten psychologisierten Bilder – sie ist weder hysterisch noch schizophren, weder asexuell noch sexuell besessen, sie zeigt ein klares ‚Ich‘ und sicher kein ‚Nicht-Ich‘, sie ist auch nicht feministisch, da sie in keiner Weise politisierend agiert, noch irgendwelche militanten Züge aufweist. Sie erzeugt interessanterweise kein Drama, auch kein musikalisches, nein, sie löst Drama auf, befreit den Ort, das Schloss, die Frauen und letztlich auch Blaubart – was immer diese mit ihrer neuen Situation machen werden, wie auch immer sie sich entwickeln werden. Ariane schafft den Boden und die Möglichkeit, aber gibt sie auch diesbezüglich frei. Sie fordert keinen Tribut, keine Rache, kein Gefolge. „Ihr Handeln passiert nicht aus der inneren Überzeugung einer Feministin, sondern auf Grund der Ausbreitung einer höheren Natur, übernatürlich gut und aktiv, und deswegen, weil sie glaubt, dass ihr die anderen Frauen ähnlich sind.“³² Und Paul Dukas gelingt trotz fehlenden Dramas eine spannende und schillernde musikalische Umsetzung. Was schützt Ariane vor der Gewalt Blaubarts? Weshalb verfährt er mit ihr nicht wie mit den anderen Frauen? Es ist vermutlich die ganze Klarheit und Souveränität ihres Selbst-Seins. Dagegen kommt Blaubart nicht an.

Und wohin geht Ariane?

„Sélysette: „Où vas tu?“ Ariane: „Loin d’ici où l’on m’attend encore... M’accompagnes-tu, Sélysette?“ S: „Quand reviens tu?“ A: „Je ne reviendrai pas. - M’accompagnes-tu, Mélisande? – Vois, la porte est ouverte et la campagne est bleue... Ne viens-tu pas, Ygraine?“ – Freiheitsmotiv! - A: „La lune et les étoiles éclairent toutes les routes; La forêt et

³¹ Theo Hirschbrunner, Art. *Paul Dukas et Barbe-Bleue*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 2 (Donizetti – Henze), hg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, München u.a. 1989, S. 73-76, hier S. 74.

³² Manuela Schwartz, *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue*, S. 141.

la mer nous appellent de loin... et l'aurore se penche aux voûtes de l'azur, pour nous montrer un monde inondé d'espérance...³³

„Sélysette: „Wohin gehst du?“ Ariane: „Weit von hier, wo man mich schon erwartet... begleitest du mich, Sélysette?“ S: „Wann kommst du zurück?“ A: „Ich werde nicht zurückkommen. Begleitest du mich, Mélisande? – Schau, die Türe ist offen und das Land ist blau... Kommst du nicht, Ygraine?“ – Freiheitsmotiv! - A: „Der Mond und die Sterne leuchten über allen Wegen; der Wald und das Meer rufen uns von ferne... und die Morgenröte neigt sich vor dem Blau, um uns eine Welt durchflutet von Hoffnung zu zeigen...“ (Übersetzung der Verfasserin)

Arianes Haltung, Motivation und Ziel lassen sich schlicht zusammenfassen: sie möchte ihrem Wesen gemäß und innerlich frei leben und dabei allen anderen die Möglichkeit geben, dies auch zu tun. Sie ist ein Solitaire – und zeigt allen anderen, dass sie auch so sein könn(t)en.

Mögen viele Menschen dem Wesen und Handeln der Ariane in Zukunft folgen.

³³ Paul Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue, Partition pour chant et piano réduite par l'Auteur*, Frankreich 1906, S. 239-243.

Quellenverzeichnis:

Bekker, Paul: *Paul Dukas: „Ariane und Blaubart“*, in: *Klang und Eros. Gesammelte Schriften* 2, Stuttgart u.a. 1922.

Budde, Elmar: *Arnold Schönbergs Monodram „Erwartung“ – Versuch einer Analyse der ersten Szene*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 36. Jahrg., H.1., Stuttgart 1979, S.1-20 [online verfügbar: <https://www-1jstor-1org-132m4xlp03d0.han.kug.ac.at/stable/930577>, zuletzt abgerufen am 3.6. 2018]

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt 1991.

Derler, Vanessa (Ida Malys Urenkelin): Telefoninterview mit Katja Cruz am 5. 6. 2018, Graz.

Dukas, Paul: *Ariane et Barbe-Bleue, Partition pour chant et piano réduite par l'Auteur*, Frankreich 1906.

Fisher, Burton D. (Hg.), *Puccini's Tosca*, in: *Opera Classics Library*, Miami 2005.

Flor, Olga: *Klartraum*, Salzburg u.a. 2017.

Hirschbrunner, Theo: *Debussy – Maeterlinck – Dukas*, in: *Oper und Operntext*, hg. Von Jens Malte Fischer, Heidelberg 1985.

Hirschbrunner, Theo: *Art. Paul Dukas et Barbe-Bleue*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 2 (Donizetti – Henze), hg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, München u.a. 1989, S. 73-76.

Lütteken, Laurenz (Hg.): *MGG Online, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel u.a., [online verfügbar, zuletzt abgerufen am 26.4.2018: <https://www-1mgg-2online-1com-10000460m02d3.han.kug.ac.at/about?which=masthead&id=publishers>]

Muxeneder, Therese: *Arnold Schönberg. „Erwartung“. Monodram in einem Akt op. 17.*“, Arnold Schönberg Center, [online verfügbar: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rerwartungl-op-17-1909> , zuletzt abgerufen am 1.6.2018]

Olivier Messiaen, *Paul Dukas*, in: *La Revue Musicale*, Numéro special, Paris 1936.

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Leipzig u.a. 1911.

Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008.

Schwartz, Manuela: *Die Spur eines Liedes in Ariane et Barbe-Bleue, Tradition und Moderne in einer Zeioper des Fin de siècle*, in: *Paul Dukas*, hg. von Ulrich Tadday, München 2012 (Musikkonzepte 156/157), S. 137-161.

Smyth, Ethel: *The March of the Women*, (J. Curwen & Sons), Partitur, London 1911.

Tommasini, Anthony: *A Newly Relevant 'L'Amour de Loin' at the Met*, in: *The New York Times*, 2. 12. 2016, [online verfügbar: <https://www.nytimes.com/2016/12/02/arts/music/review-met-opera-amour-de-loin-kaija-saariaho.html>, zuletzt abgerufen am 2.6.2018]

Universaledition (Werkeinführung): [online verfügbar: <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/arnold-schonberg-655/werke/erwartung-2346>, zuletzt abgerufen am 3.6. 2018]

Weissweiler, Eva: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biografien und Werkbeispielen.* München 1999.

Unsel, Melanie: *Ethel Smyth*, in: *Die Musik der Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Bd. 15, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 2006, Sp. 984-985.