

„Besuch der alten Dame“ .

Friedrich Dürrenmatt und Gottfried von Einem

M a r z e n a K i n a l

1. Einleitung

„Für mich ist schreiben komponieren“¹.

Dies stellt Friedrich Dürrenmatt im Gespräch mit Dieter Fringeli fest. Komponieren bedeutet hier strukturieren, in 2 oder 3 Akte aufteilen, wie es auch bei der *Alten Dame* der Fall ist. Vielleicht ist es aber kein Zufall, weckt das Wort nicht Assoziationen mit der Musik?

Das Gespräch stammt aus dem Jahre 1977, die Oper *Der Besuch der alten Dame* war schon längst entstanden. Von gewisser Opernerfahrung kann man bei Dürrenmatt wohl sprechen. Das *Alte Dame*-Libretto war die erste, aber nicht letzte Gelegenheit, bei der sich der Schriftsteller mit der Librettogattung beschäftigte. Er arbeitete auch am Libretto zu seinem eigenen Stück *Ein Engel kommt nach Babylon*, welches im Auftrag des Opernhauses Zürich von Rudolf Kelterborn in den Jahren 1975/76 vertont wurde².

¹ Dietrich Fringeli, *Nachdenken mit und über Friedrich Dürrenmatt. Ein Gespräch*, Breitenbach/Schweiz 1977, o.S.

² *Ebda*, o.S. Dürrenmatt erwähnt die Mitarbeit am Libretto mit Rudolf Kelterborn. Er ist ein in Basel geborener Komponist von Opern (*Die Errettung Thebens* 1960-62, *Kaiser Jovian* 1964-66), Kantaten, Kammermusik usw.. Er wohnte 1953 dem Kompositionsunterricht bei Boris Blacher bei, was unmittelbar auf seine Vorliebe für Tonalität hinweist, obwohl er später auch die Zwölftontechnik „adaptiert“ hat. Vgl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 9, S.857.

Die zweite Fassung des Stückes *Ein Engel kommt nach Babylon*, die schon an ein Opernlibretto erinnerte, entstand im Jahre 1957. Kelterborn hatte früher eine Aufführung der Urfassung am Basler Theater gesehen. Fast 20 Jahre dauerte es seit diesem Zeitpunkt, bis die Oper komponiert wurde. Dürrenmatt war für das Projekt, wie bei der *Alten Dame*, wieder nicht leicht zu gewinnen, hätte das Opernhaus Zürich die persönliche Vermittlung nicht ermöglicht, gibt Kelterborn zu verstehen. In seinem Artikel *Anmerkungen zu meiner neuen Dürrenmatt-Oper* befindet sich eine wichtige Bemerkung, die die Dürrenmattsche Kenntnis der Librettogattung und seine Veränderung am Stück unterstreicht: „Ein Vergleich des Opernbuches mit dem Schauspieltext zeigt, daß nicht einfach gestrichen und zusammengezogen wurde, sondern daß es sich um eine eingreifende Umgestaltung handelt. Selbstverständlich mußte der Text stark gekürzt, gelegentlich auch erweitert werden. Wesentlich indessen sind Umgestaltungen, die Dürrenmatt aufgrund seines tiefen Wissens um die Erfordernisse einer wirklich opengerechten Dramaturgie vornahm - es sei hier nur auf das Problem des durch die Musik weitgehend fixierten Zeitablaufs hingewiesen. Aus der Einsicht heraus, daß dialektische Diskussionen, subtile Wortspiele und philosophische Gedankengänge kaum nachvollziehbar sind, wenn sie gesungen werden, haben wir vor allem im III. Akt spielerische Vorgänge (an Stelle von weltanschaulichen Auseinandersetzungen) eingeführt: die starke Umgestaltung der Rolle des Obertheologen zum Beispiel erfolgte unter dieser Perspektive. Damit werden zusammenhängende Vereinfachungen kompensiert durch die Musik, die zusätzliche Zusammenhänge und Schichten schafft, verborgene textliche Bezüge ausleuchten kann und durchaus auch Textinterpretationen zu leisten vermag. Bei der Neugestaltung des Opernbuches hat Dürrenmatt ferner zusätzliche Voraussetzungen für

Haben Dichten, die Arbeit mit Worten, und Vertonen, die Arbeit mit Tönen, etwas gemeinsam? Wieso treffen sich seit Jahrzehnten³ Dichter und Musiker, um ein Werk zu schaffen? Was hat ein vertontes Sprechstück, das zum Libretto wird, der Musik zu verdanken, was die Musik dem guten dichterischen Text? Wie verhält sich die Musik der Dichtung gegenüber? Erleidet das Wort Verluste oder bringt ihm die Musik Gewinne? Hier knüpfen wir an das alte Kampffeld zweier Meinungen, die schon in vielen Werken angesprochen worden sind, am deutlichsten bei der jahrelangen Zusammenarbeit Hugo von Hofmannsthal mit Richard Strauss.

Musste Hofmannsthal zugunsten der Musik etwas vom literarischen Wert seiner Werke einbüßen? Wie ging es dem Dürrenmattschen Stück? Sowohl Hofmannsthal als auch Dürrenmatt konnten das Libretto ohne Schaden am Werk, das schon existierte, verfassen. In der letzten Oper des erfahrenen Strauss *Capriccio* op. 85 ist dieses Problem zum Hauptthema geworden. Die Gräfin soll den Streit niederlegen, indem sie zwischen Flmand, einem Musiker und Olivier, einem Dichter wählen soll. Es kommt zu keinem eindeutigen Ergebnis, das Wort ist nämlich der Musik gleichwertig: „Trägt die Sprache schon Gesang in sich oder lebt der Ton erst getragen von ihr? Eins ist im andern und will zum andern. Musik macht Gefühle, die drängen zum Worte. Im Wort lebt ein Sehnen nach Klang und Musik“⁴.

Durch das Mitwirken zweier wichtiger Künstler entsteht eine Oper von Rang, von künstlerischer Qualität, die Erfolge feiert, wie es eben bei *Der Besuch der alten Dame* der Fall war. In der folgenden Arbeit versuchen wir zu entdecken, warum und wie es zur Vertonung gerade dieses Werkes kam, was den Komponisten an diesem Theaterstück faszinierte? Wir beleuchten den wichtigen Hintergrund, also die Entstehung des Sprechstückes selbst, um festzustellen, ob das Biographische dabei eine Rolle spielt, und wenn ja, welche.

die Entwicklung musikalischer Formen geschaffen [...] und äußert präzise textliche Strukturierungen im Hinblick auf die kompositorische Gestaltung [...]“. Vgl. Rudolf Kelterborn, *Ein Engel kommt nach Babylon. Anmerkungen zu meiner neuen Dürrenmatt – Oper*, in: „Melos“, NZ, hrsg. von Carl Dahlhaus [u.a.], 3. Jahrgang 1977, S. 313-316.

Vgl. auch Heinrich Goertz, *Friedrich Dürrenmatt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 63.

³ Diese Formulierung ist bewußt gewählt, denn die Erscheinung, daß die Dichter zum Libretto greifen ist die des 19. Jahrhunderts. Das prägnanteste Beispiel von der Zusammenarbeit eines Dichters mit einem Musiker ist das von Hofmannsthal und Strauss. Vorher gab es einen Beruf-Librettist (erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts bezeichnet dieses Wort auch den Inhalt, die Operndichtung selbst. Unter Libretti verstand man erst Programmhefte mit Inhaltsangabe, Hinweise auf Inszenierung und Widmung. Sie wurden auch mehrsprachig gedruckt. Das Wort selbst wurde in die meisten Sprachen entlehnt, im Deutschen etablierte sich das Wort seit 1830). Librettisten haben viele Texte, aber oft ohne größeren dichterischen Wert produziert, außer solchen Ausnahmen, wie etwa Da Ponte, Eugen Scribe, Francesco Maria Piave. Im 20. Jahrhundert entwickelte sich ein neuer Begriff für die Opern, deren Texte dichterische Stoffe sind, worüber in dieser Arbeit noch die Rede sein wird. „Solange der interessierte Zuschauer den Text Wort für Wort verfolgen kann, darf das Libretto (als Text) grundsätzlich gleichen literarischen Rang beanspruchen wie ein Sprechstück. Durch schlechte Übersetzungen haben Libretti wenig Achtung geerntet, sogar Abneigung des Publikums. Man muß sich nicht wundern, wenn Hofmannsthal beim Libretto-Schreiben Bedenken hatte und daß man ihn, ohne seine Libretti zu lesen, unterschätzte. Erst wenn sich ein Dichter daran gemacht hat, wurden sie Libretti von großem Wert“. Vgl. Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.

⁴ Vgl. Richard Strauss, Clemens Krauss, *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug*, Berlin 1942, S. 33.

Dürrenmatt als bekannter Experimentator, der oft seine Stücke immer wieder bearbeitet hat, hat das Libretto selbst verfertigt. Wollte er diesmal die Wirkung der Musik an seinem Stück ausprobieren? Wir wenden uns der literarischen Gattung des Librettos zu und vergleichen die Veränderungen, die Dürrenmatt vorgenommen hat. Hat das Wort oder die Musik bei von Einem das Primat? Wie stand Dürrenmatt dazu? Wie verlief die kurze Zusammenarbeit? Wir nähern uns schließlich kurz der musikalischen Analyse der Oper. Die Untersuchung findet am Klavierauszug und an der Uraufführungsaufnahme vom 23. Juni 1971 in der Wiener Staatsoper statt. Dabei hilft uns ein kurzer Blick in die anderen Opern von Einems. Mit welchen Mitteln arbeitete der Komponist? Wie setzt sich die Oper mit dem Begriff "tragische Komödie" auseinander? Wie sind Grotteske und Parodie in der Musik widergespiegelt? Zuletzt beobachten wir die Rezeption des Werkes durch das Publikum. Haben sich die Meister irgendwelche Ziele vorgenommen? Wurden sie in diesem Werk verwirklicht? Es sind viele Fragen, für die wir in dieser Arbeit Antworten suchen werden. Dabei erscheint die Interpretation des ganzen Sprechstückes nicht von großem Gewicht, weswegen wir sie auslassen. Wir wenden uns vielmehr gezielt ausgewählten Stellen zu.

2. Friedrich Dürrenmatt und Gottfried von Einem – Genese einer Zusammenarbeit

Von Einem ist ein Komponist von 106 Opus-Nummern, Orchester- und Kammermusik (Quartette, 2 Klavierkonzerte, 4 Symphonien, Violinkonzert), Bühnenmusik, Ballette, über 100 Lieder, Oratorien, aber besonders ein Dramatiker mit Vorliebe für die Gattung Oper. Seine Opern behandeln sehr unterschiedliche Themen und Bereiche. Bei allen Opern von Einems handelt es sich um ein literarisches Sujet, sie sind aber von den Gattungen her unterschiedlich. Von Einem wollte sich nicht wiederholen: „Ich habe alle Möglichkeiten durchgespielt, weil ich Doubletten nicht mag“⁵. *Dantons Tod* op. 6 (Uraufführung 1947) frei nach Georg Büchner und *Der Prozeß* op.14 (1953) nach Kafkas Roman nähern sich der Gattung des Wagnerschen Musikdramas, wie die großen Musiklexika feststellen⁶, *Der Zerrissene* op.31 (1964) nach Nestroys Posse, ein Lustspiel (in der Tradition des Mozartschen Singspiels), *Der Besuch der alten Dame* op. 35 (1971) eine tragische Komödie, *Kabale und Liebe* op.44 (1976), *Jesu Hochzeit* op. 52 (1980) eine Mysterienoper und *Tulifant* op. 75 (1990) ein kammermusikalisches Opernwerk. Die Gestaltung der Libretti verdankt der Komponist seinem Lehrer und Freund Boris Blacher, den nach seinem Tod im Jahre 1975, Lotte Ingrisch, die künftige zweite Ehefrau von Einems, vertritt. *Der Besuch der alten Dame*, mit der Grundtonart e-moll, ist die vierte Oper von Einems, entstanden zwischen *Der Zerrissene* (E-Dur) und *Kabale und Liebe* (D-Dur). Zwischen diesen drei Opern lassen sich leicht Zusammenhänge feststellen; in allen zeigt er die verlogene Gesellschaft, Unstetigkeit der menschlichen Beziehungen, Verrat. Auch bei *Der Zerrissene* hat von Einem die Sprache interessiert (der leichte Wiener Sprachakzent). Entscheidend in

⁵ Vgl. Gottfried von Einem, *Ich hab' unendlich viel erlebt. Eine Autobiographie* Wien 1995, S. 313. Im folgenden kurz vE genannt.

⁶ Vgl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd.6, S. 84. Ebenso: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.3, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel, Basel, London, München 1989, S. 1198f.

diesen Opern, ist die Figur der Frau. *Der Zerrissene* ist „hauptsächlich wegen Kathi komponiert worden“⁷, die Luise aus *Kabale und Liebe* ist diejenige, die lieben kann. Über Claire Zachanassian wird noch die Rede sein. Alle drei Opern sind auch Nummernoperen⁸.

Warum neigt man dazu, sich das Biographische anzuschauen? Um Zusammenhänge zu finden? Um das Werk besser zu verstehen? Die in der Zeit zwischen den Kriegen heranwachsende Generation zeigt ein grundlegend verändertes Verhältnis von Leben und Schaffen als bei den großen Vorläufern. Das Verhältnis von Biographie und Werk ist komplizierter geworden, undurchsichtiger. Dürrenmatt wies jedoch selbst auf seine eigene Biographie hin, indem er in einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold sagte: „[...] daß ich alle meine Motive auf wirklich Erlebtes, Erlebbares zurückführen kann. Das ist unheimlich“⁹. Für ihn ist die Zeit der Kindheit und der Jugend besonders wichtig, als eine Zeit, in der sich alles kristallisiert und reift. Alles, was Dürrenmatt schreibt, beruht also auf seinen wirklichen Erlebnissen, nun muß er sie aber erst vergessen, in sich tauchen lassen, bis sie in verwandelter Form wieder hervorkommen. Der Pfändungsbeamte hat z.B. seinen wirklichen Prototypen, einen Advokaten, der im Auftrag des Verlages das Geld für die versprochene Geschichte, die jedoch nicht entstand, und dementsprechend nicht geliefert wurde, zurückforderte¹⁰.

In Dürrenmatts Bericht über seine Kindertage in Konolfingen erfahren wir: „Stoffe jedoch sind verwandelte Eindrücke“¹¹. Der Schriftsteller beobachtete, am Bahnhof sitzend, die vorbeifahrende Züge „mit einer Mischung von Sehnsucht und Abscheu“¹². Der Bahnhof und die Züge waren später die Ursache für eine Bühnenidee des Autors. Dürrenmatt war der Auffassung, daß, um aus den Schulden herauszukommen, in die er während der Krankheit seiner Frau geraten war, es rentabler wäre, *Die Mondfinsternis*¹³ in ein Theaterstück zu verwandeln. Diese Bühnenidee bestand darin: „daß auch die Schnellzüge Bern-Neuchâtel in Ins und Kerzers anhalten, wodurch man gezwungen ist, die beiden kleinen trostlosen Bahnhöfe zu betrachten, ungeduldig über die Unterbrechung, wenn er auch nur ein, zwei Minuten dauert; Minuten, die sich für mich lohnten, kam ich doch durch sie wie von selbst auf die erste Szene. Und wie von selbst verwandelte sich im Weiterdenken das Bergdorf in Güllen und Walter Lotcher in Claire Zachanassian“¹⁴. Ihre Entstehung ist also reinem Zufall zu verdanken. Die *Alte Dame* ist Bühnenwirksamer als die Erzählung *Die Mondfinsternis*. In *Stoffe I-III* schildert Dürrenmatt seinen

⁷ Vgl. vE, S. 221.

⁸ Auf die Ausführung der Biographie von Friedrich Dürrenmatt wurde in der folgenden Arbeit verzichtet. Der Autorin scheint es, wegen reicher vorhandener Literatur, überflüssig zu sein. Die biographischen Elemente des Schriftstellers erscheinen jedoch im Laufe der Arbeit. Die Gestalt des Musikers Gottfried von Einem ist dagegen weniger geläufig.

⁹ Vgl. Heinz Ludwig Arnold, *Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt*, Zürich 1976, S. 59.

¹⁰ *Ebda*, S. 33f. Der Name Gentz wird im Stück zu Glutz (S.11), Diese Bosheit des Autors soll dem Advokaten sehr peinlich gewesen sein.

¹¹ Vgl. *Dokument*, in: *Theaterschriften und Reden*, Zürich 1966, S. 30.

¹² *Ebda*, S.32.

¹³ *Die Mondfinsternis* entstand in zwei Fassungen. Die Idee zur Erzählung, 1941 nach mehrwöchigem Aufenthalt in einem kleinen Bergdorf vor Studienbeginn, (Dürrenmatt ist fasziniert von dem urtümlichen Aberglauben der Bergbauern) blieb als erste Fassung unvollendet. 1954 griff Dürrenmatt den Stoff erneut auf.

Vgl. Friedrich Dürrenmatt, *Stoffe I-III*, Zürich 1981, S. 239ff

¹⁴ *Ebda*, S. 248.

Gedankengang¹⁵. Es sei an dieser Stelle eine kurze Rekapitulierung erlaubt. Der Bahnhof schafft die innere Form des Stückes und gewisse Erwartungen auf eine Ankunft. Die Ankunft einer wichtigen Persönlichkeit setzt das Städtchen in Bewegung, besonders, wenn der Gast noch zu früh kommt. Da nur Personenzüge in Güllen anhalten, wird das Erstaunen um so größer, wenn ein Schnellzug durch die Benutzung der Notbremse hält. Wieso fährt die reiche Frau nicht mit dem Auto, wie Lotcher mit seinem Cadillac? Sie wird wegen ihren, durch Unfälle bedingten Prothesen in der Sänfte getragen. Es sind dies alles theatralische Effekte, die es in *Die Mondfinsternis* nicht gibt. Im Dorf konnte es keine Industrie geben, deswegen kommt die alte Dame in das Städtchen, mit dem festen, lebenslang geplanten Entschluß, sich zu rächen. Die Forderung des Todes von Lotcher ist – situationsbedingt – nur einer Person mitgeteilt und nicht der ganzen Gemeinde. Der in Amerika reich gewordene Locher (auch den Namen hat er geändert) wollte ursprünglich dem Dorf finanziell helfen. Das ganze Städtchen ist durch alle gesellschaftlichen Schichten hindurch korrumpiert. In *Die Mondfinsternis* sind nur Bauern Verschwörer. Sie entschließen sich, die Lehrerin, den Pfarrer und den Polizisten aus dem Spiel zu lassen. Während sie morden, predigt der Pfarrer in seiner leeren Kirche, die Lehrerin spielt Orgel und der Polizist trinkt die Flaschen Schnaps, die ihm der Bärenwirt mitgebracht hatte. Die *Alte Dame* zeigt, daß Geld und Wohlstand die Vertreter aller Gesellschaftsschichten, sowohl die Intelligenz, als auch einfache Leute, verlocken und verderben kann. Schließlich ist die versprochene Summe geringer, 14 Millionen in Bar, verglichen mit einer Milliarde per Scheck! Klara spielt eine sekundäre Rolle in der Novelle. Sie hat zwei Söhne, einen bewußt gewählten Mann. Sie trifft sich mit Lotcher nur einmal nach dem getanen Mord. Sowohl Lotcher wie Klara sterben am Ende, er bekommt Herzschlag, sie erfriert, während sie auf den Zug wartet. Es sind die wichtigsten Unterschiede zwischen dem Sprechstück und der Erzählung.

Zurück zum Biographischen. Dürrenmatt schildert das Dorf als „[...] häßlich, eine Anhäufung von Gebäuden im Kleinbürgerstil [...]“¹⁶, als einen Ort, wo alle alles über die anderen wissen, wo er als Sohn des Pfarrers Spott und Verfolgung durch die Dorfburschen erleben mußte. In jedem Werk Dürrenmatts befinden sich eine oder mehrere Leichen. Kann man diese Tatsache nicht auf die Kindheitserlebnisse zurückführen, wenn man weiß, daß der kleine Dürrenmatt oft und unbefangen auf dem Friedhof spielte? Als Kind hat er schon gesehen, wie man Tiere schlachtet: „Das Dorf kennt keine Geheimnisse, und der Mensch ist ein Raubtier mit manchmal humanen Ansätzen, beim Metzger müssen die fallengelassen werden“¹⁷. Sind die Güllener nicht solchen Raubtieren ähnlich?

Bei Gottfried von Einem beginnt seit der Oper *Der Prozeß*, sich die Diskrepanz zwischen dem Schaffen und dem Leben zu verringern, was in von Einems Jugendwerk der Fall war. Damals war ihm die Musik eine Zuflucht vor der Einsamkeit. Die komponierten Werke spiegelten Freude und nicht Traurigkeit wider. Man darf wohl sagen, daß die Zeit des Dritten Reiches, des Zwanges, des inneren Gebots, dem die Künstler verpflichtet waren nachzugehen, die Stillelosigkeit, einen Einfluß auf den sich erst etablierten

¹⁵ *Ebda*, S. 249.

¹⁶ Vgl. *Dokumente*, S. 25.

¹⁷ *Ebda*, S. 26.

Geist des jungen Komponisten, seinen Konservatismus¹⁸, wie Boris Blacher später sagte, Einfluß ausübte. Von Einem gesteht selbst, das die Thematik der Grausamkeit, die fast in allen seinen Opern vorkommt, auf den Krieg zurückzuführen sei. Er hatte seine eigene (1938) und die zweimalige Verhaftung seiner Mutter, die den Leuten mit falschen Dokumenten geholfen hatte, erlebt¹⁹. Später fängt die Wiener Umgebung an, einen wesentlichen Einfluß auf von Einem auszuüben. Dem Wiener Theaterleben mag das Verdienst zugeschrieben werden, von Einems Aufmerksamkeit auf Nestroy geweckt zu haben. Der Komponist hatte 1961-64 *Der Zerrissene* komponiert. Man denke dabei an Dürrenmatts Worte im Nachwort zur *Alten Dame*: „Man inszeniere mich auf die Richtung von Volksstücken hin, behandle mich als eine Art bewußten Nestroy [Hervorhebung M.K.], und man wird am weitesten kommen. Man bleibe bei meinen Einfällen und lasse den Tiefsinn fahren [...]“²⁰. War vielleicht die unmittelbare Nähe zum alten Wiener Komödianten auch eine Verlockung zur Vertonung der *Alten Dame* gewesen?

Von Einem war entzückt von dem Dürrenmattschen Werk, obwohl er es vorher nicht auf der Bühne gesehen hatte. Er sah sich fast nie die Stücke, die er vertonen mochte, im Theater an, weil er die Vorstellung der Phantasie allein überlassen wollte²¹. Ziemlich früh kaufte er sich den Text. Bei der späteren Suche nach einem Opernstoff, ist dem Komponisten dieses Werk wieder eingefallen²². Von Einems Bitte nach der Möglichkeit der Vertonung wurde von Dürrenmatt schroff abgelehnt, schreibt der Komponist in seiner Autobiographie. Zum ersten mal griff von Einem nach einem Stoff eines noch lebenden Autoren. Blacher hatte ihn vor den Schwierigkeiten gewarnt. „Dürrenmatt wollte mich ursprünglich gar nicht empfangen“. (236) Erst telephonische Interventionen des Schauspielers Ernst Schröder, eines Mitglieds der Kunstakademie, hatten geholfen, und von Einems Zielstrebigkeit hatte gewonnen²³. Als Dürrenmatt endlich zugestimmt hatte, sich mit von Einem treffen zu wollen, wurde der Komponist mit Skepsis und „äußert ungnädig“ (237) empfangen. Der Schriftsteller war von der Oper als einer musikalischen Gattung nicht beeindruckt. Er liebte die Oper an sich nicht. Mit Unzufriedenheit erzählte er von seinen Opernbesuchen: Beethovens *Fidelio* und Mozarts *Così fan tutte*. Die Aufführungen haben ihm nicht gefallen. Ganz im Gegenteil. Dürrenmatt verlangte mißtrauisch, eine Oper von Einems zu sehen. Es gab Schwierigkeiten, denn alle Operntheater hatten ihren festen Plan und wollten sich zur Veränderung nicht überreden lassen. Erst ein Freund von Einems, der Direktor der Wiener Staatsoper Egon Hilbert, ersetzte die geplante Oper *Don Giovanni* mit *Dantons Tod* mit Eberhard Wächter in der Titelrolle. Wächter spielte später den Ill. Von einer Zusammenarbeit, wie sie zwischen dem Bühnenbildner Caspar Neher und dem Komponisten von

¹⁸ Vgl. Dominik Hartmann, *Interview mit Boris Blacher*, in: *Gottfried von Einem. Eine Biographie*, Wien 1976, S. 6.

¹⁹ Vgl. vE, S. 132f.

²⁰ Vgl. Nachwort, in: *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie*, Zürich 1956, S.102.

²¹ Vgl. vE, S. 325.

²² Vgl. vE, folgende in Klammern angegebenen Seitennummern stammen aus dem Kapitel: *Meine Begegnung mit Friedrich Dürrenmatt*, S. 235-246.

²³ Das Beispiel Ionescos *Die Nashörner* zeigt welche erstaunliche Mühe sich der Komponist gab, um die Rechte an dem Stoff zu erhalten. Er fuhr vom Paris nach London, flog nach New York, besuchte Menschen in San Francisco, Los Angeles, um nachher zu erfahren, das die Reise unnötig war. Vgl. von Einem, S. 322-324.

Einem existierte, kann keine Rede sein. Die Begegnung war herzlich²⁴, wenn auch am Anfang mißtrauisch. Eine unbewiesene, grundlose Verleumdung eines Dritten, von Einem habe Dürrenmatt „mit irgendeinem krummen Manöver betrogen“ hat die Künstler getrennt. Was mag von Einem zur Vertonung des Dürrenmattschen Stückes angespornt zu haben?

2.1. *Theatralik der menschlichen Erscheinungen*

Erstens ist es bestimmt die „Theatralik der menschlichen Erscheinungen“²⁵, wie sie Briner nennt, gewesen, also eine gute Charakteristik der Gestalten: Claire Zachanassian, eine Dame von Welt, stolz, unbeweglich, zynisch und verbittert. Durch den mächtigen dramatischen Sopran, fast schon Mezzosopran Christa Ludwigs²⁶ wird sie noch ernster, ihr Galgenhumor noch stichelnder, der Tonfall macht aus der Hauptfigur eine Hochdramatische von großem Maß. Der Charakter der Milliardärin im Sprechstück wurde sichtbar gemacht durch ein Ereignis, den Entschluß Dirne zu werden, unterstreicht Dürrenmatt selbst: „bei der Zachanassian führt kein zwangsläufiger Weg von der Verurteilung zum Bordell. Ich sage: das kann man gar nicht, das ist ihr Charakter, daß ein Mensch sagt: Also gut, wenn man mich zur Dirne stempelt, werde ich auch eine“²⁷, was sie auch nicht der Öffentlichkeit verheimlicht. Damals ein schönes rothaariges, kokettes, armes Mädchen, jetzt eine alte, fette, kranke Milliardärin, durch ihr Geld mächtig und unbeugsam geworden, aber mit Humor, eine „Rachegöttin“. Sie hat „einen böartigen Charme“, „seltsame Grazie“, „Distanz zu den Menschen als zu einer käuflichen Ware“²⁸. Damals verstoßen, verspottet und hochschwanger, ist sie jetzt gekommen, um ihre absolute Gerechtigkeit zu verlangen²⁹. Ihre Schönheit, sowie die Heirat mit dem Ölmagnaten Zachanassian und weitere Heiraten, haben sie reich gemacht aber nicht glücklich: „Einen Mann hält man sich zu Ausstellungszwecken, nicht als Nutzobjekt“³⁰, stellt Claire spöttisch fest. Sie habe nur einen Mann geliebt, der hat jedoch ihre Liebe leichtgenommen und ‚verraten‘. Im Konradsweilerwald, spricht sie zu Ill: „Deine Liebe ist gestorben vor vielen Jahren. Meine Liebe konnte nicht sterben. Aber auch nicht leben. Sie ist etwas Böses geworden wie ich selber [...]“³¹. Die Liebe ist auch ein sehr wichtiger Faktor in von Einems Opern³². Der Komponist betont ausdrücklich das „eindeutig

²⁴ *Ebda*, S. 241: „Dürrenmatt hat mich offenbar sehr ins Herz geschlossen und hat mich oft während unserer Sitzungen porträtiert“. Die Zeichnungen befinden sich auf S. 234.

²⁵ Vgl. Andres Briner, *Zu Gottfried von Einems Dürrenmatt-Oper „Der Besuch der alten Dame“*, in: *Views and Reviews of modern German Literature*, München 1974, S. 253.

²⁶ Die Hauptrolle wurde Christa Ludwig zuteil, obwohl von Einem für Claire an Regina Resnik gedacht hatte, die jedoch aus Termingründen absagen mußte. Die sich zur Freude des Komponisten per Brief anmeldende Ludwig hatte die Rolle bekommen. Sie hatte schon von Einems Lieder interpretiert. Vgl. vE, S. 244.

²⁷ Vgl. H. L. Arnold, S. 26.

²⁸ Vgl. Nachwort, S. 102.

²⁹ Der Begriff „Gerechtigkeit“ ist bei Dürrenmatt von großer Bedeutung. Man denke an den Monstervertrag, in dem sich der Schriftsteller den Gleichnissen bedient, oder an Gestalten in seinen Werken, wie z. B. Herr Mississippi. Dieses Wort tritt auch im essayistischen und „rhetorischen“ Werk Dürrenmatts auf. In der *Alten Dame* stellt der Autor die Entlarvung des verlogenen Begriffs „Gerechtigkeit“ dar.

³⁰ Vgl. Friedrich Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*, S. 86. Diese Ausgabe des Sprechstückes wird im folgenden kurz *Besuch* genannt.

³¹ *Ebda.*, S. 88.

³² Vgl. vE, S. 266: Bei der Arbeit an *Kabale und Liebe*: „Am Stoff interessierte mich das zugespitzte Verhältnis zu einer verlogenen Gesellschaft und zu einer schwankenden Art menschlicher Beziehungen. Diese

mythische Wesen der Hauptrolle³³, aber die Oper selbst scheint den Aspekt unterlassen zu haben, so gibt es im Finale keine der griechischen Tragödie angenäherten Chöre: „Den Originalschluß mit dem griechischen Abgesang konnte ich für die Oper nicht verwenden, denn so was geht nur beim Sprechtheater, wie ich Dürrenmatt zu verstehen gab“³⁴. Der Schriftsteller fand eine andere Lösung und meinte, daß die Arie in den Herzen der Mörder zu Ende ginge³⁵. Der Chor in der griechischen Tragödie hatte nicht nur gesungen sondern auch getanzt³⁶. Hat nicht diese Tatsache vielleicht Dürrenmatt auf diese Idee gebracht? Auch die Stelle, wo der Lehrer im „Goldenen Apostel“ sich mit dem Bürgermeister und später auch mit dem Polizisten unterhält, wurde weggestrichen. Er vergleicht Claire mit einer Parze, einer griechischen Schicksalsgöttin und mit Klotho³⁷, der Erynnie und mit der Hetäre Lais, die Lebensfäden spinnt (damit hat er verhängnisvoll recht). Es ist verwunderlich, daß sich diese Bezeichnungen in der Oper nicht mehr wiederholen. Dürrenmatt selbst meint im Nachwort zum Stück, Claire stelle: „weder Gerechtigkeit dar, noch den Marshallplan oder gar die Apokalypse, sie sei nur das, was sie ist, die reichste Frau der Welt, durch ihr Vermögen in der Lage, wie eine Heldin der griechischen Tragödie zu handeln, absolut, grausam, wie Medea etwa. Sie kann es sich leisten“³⁸. Ein Vergleich zu Medea erfolgt nur einmal, in der „Peterschen Scheune“, wo Lehrer und Arzt der Milliardärin ein Geschäft anbieten: „Sie verlangen absolute Gerechtigkeit. Wie eine Heldin der Antike kommen sie mir vor, wie eine Medea“³⁹. Die Symbolik der vorklassischen Göttin-Heros-Struktur wird in dieser Arbeit jedoch nicht weiter analysiert⁴⁰.

Gezielt gezeichnet sind auch andere Gestalten des Sprechstückes: der scheinheilige Pfarrer etwa, der sich, wie alle, etwas Neues anschafft (eine zweite Glocke) und dadurch an der Ermordung Ills teilnimmt. Er zeigt aber noch ein wenig Menschlichkeit in sich, indem er Ill zur Flucht rät. Eine interessante Figur ist der Bürgermeister mit seinem bürgerlichen Stolz und der Einbildung, die perversen Eunuchen würden adäquat zu ihrem Verbrechen bestraft, entmännlicht und geblendet nämlich, denn sie haben geschworen mit Klara Wäscher geschlafen zu haben. Die Oper gibt den Gestalten eine neue Dimension: die Eunuchen sind nicht ganz so, wie sie Dürrenmatt im Nachwort zum Stück beschreibt. Sie sind nicht märchenhaft, gespenstisch, unwirklich, leise, sondern künstlich, kindisch, grotesk, und so klingen sie. Dies spiegelt sich auch in ihren häufigen Wiederholung der einzelnen Sätze wieder. Diese Deutung des Komponisten ist unserer Ansicht nach ein durchaus positiver Vorgang.

Grundeinstellung zeichnet viele meiner Opern aus: Die Liebe, die Liebe zu den Menschen, Anteilnahme an ihrem Schicksal, an ihren Hoffnungen und Leiden, Mittel mit ihrem Ausgeliefertsein gegenüber bösen Mächten und Gewalten“.

³³ *Ebda*, S.237.

³⁴ *Ebda*, S. 241.

³⁵ Vgl. vE, S. 241.

³⁶ Vgl. Hellmut Flashar, *Die Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1994, S. 24.

³⁷ In diesem Namen ist auch eine Parodie versteckt; die alte prothesentragende Milliardärin ist nicht mit der schönen Klotho zu vergleichen.

³⁸ Vgl. Nachwort zu *Besuch*, S. 102.

³⁹ Vgl. *Besuch*, S. 68.

⁴⁰ Vgl. dazu Marita Alami, *Die Bildlichkeit bei Friedrich Dürrenmatt*, Köln 1994

2. 2. Wesen des Stückes

Ein zweiter Ansporn für von Einem mag das Wesen des Stückes als eine „tragische Komödie“ mit ihrer Parodie, Groteske und unbarmherzigen Verstellung gewesen sein. „Uns kommt nur noch die Komödie bei“⁴¹, stellt Dürrenmatt in seinen „Theaterproblemen“ fest. Keine tragischen Helden, sondern kleine Leute geben besser die heutige Welt wieder. Sie ist für Dürrenmatt von der Macht geprägt, umgestaltet und chaotisch. „Die Komödie [setzt] eine umgestaltete [Welt voraus, eine] im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist, wie die unsrige“ (120). Die Komödie schafft Distanz mit dem Mittel des Einfalls (121). Die Groteske ist ein sinnliches Paradox. Die Komödie gibt dem Umgestalteten Gestalt, das Konkrete. Dürrenmatt betont aber, daß das Tragische, jedoch nicht mehr die Tragödie, möglich ist: „Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund [...]“ (122f). So ein schrecklicher Moment ist der Entschluß der Gemeinde, Ill zu töten, sein Schuld-auf-sich-nehmen, in der heutigen Welt nur als „eine persönliche Leistung, als religiöse Tat“ möglich (122). Die Oper besitzt, rechtfertigt und hebt hervor sowohl die tragischen Elemente, als auch das Satyrspiel und das Komödienhafte. Tragisch ist auch das Unglück des Mädchens, das einmal verraten wurde, Ills Wandlung, Vereinsamung, sein Leiden durch Verrat, der an ihm verübt wird von den Menschen, mit denen er jahrelang gelebt hat, alles verheimlicht, im Stillen geplant. Anscheinend will niemand Ills Tod, aber jeder will den Wohlstand, jeder macht Schulden, denn die Verlockung ist zu groß. Mögen sich die Bürger mit Armut, hungernden Kindern entschuldigen, den Sinn der Gerechtigkeit ausnützen und verkehrt interpretieren. Die Ermordung bleibt ein Verbrechen. Parodistische und groteske Elemente und Situationen, die Verblüffung erzeugen, gibt es im Sprechstück in Hülle und Fülle. Es sei uns erlaubt, an dieser Stelle einige Beispiele zu nennen. Komödiantisch sind: das Verhalten der Güllener, Claires Sprechweise, die Anspielungen auf die herannahende Gefahr, die im Grunde nur die Wahrheit bedeutet. Klara als einzige spricht offen, wenn dies den Güllenern als ausgelassene Witze scheinen mag. Ihre Andeutungen, wie zum Polizisten: „ich will niemand verhaften, aber vielleicht wird sie Güllen nötig haben [...] Schließen sie lieber beide [Augen]“⁴², zum Pfarrer „Man wird sie [die Todesstrafe] vielleicht wieder einführen“ (21), zum Arzt „Stellen sie in Zukunft Herzschlag fest“ (29) werden entsprechend durch die Musik untermalt, z.B. durch die Flötenriller.

In dem Moment, wo wir wissen, daß Zachanassian sich scheiden ließ und neu heiratete, kommt die Rede auf die biblische Stelle, der „Preis der Liebe“ aus 1. Kor., 13 (Szene in der „Peterschen Scheune“. Gerade bei Claire, die ihre Gatten nie geliebt, sondern nur aus Spaß oder wegen Geld geheiratet hatte. Oder auch die Anspielung auf die heilige Genoveva und deren Legende. Man hat der schuldlosen Königin den Heiratsbruch angelastet, was auch nicht der Wahrheit entsprach. Sie mußte mit ihrem Kind fliehen und sich in der Wildnis verstecken. Einen solchen Namen hat Claire ihrem gemeinsamen Kind gegeben, das nach einem Jahr starb. Selbst die Szene im Konradswälderwald, wo Zachanassian Ill die Fragen über das Kind beantwortet, ist höchst parodistisch: „Ich danke dir für die Rosen, für die Chrysanthenen“ (Ill, 88). Er

⁴¹ Vgl. *Theaterprobleme*, S. 122. auch die folgende, in Klammern angegebene Zitate entstammen dem Aufsatz.

⁴² Vgl. *Besuch*, S. 22 und die nächsten Seitenzahlen in Klammern.

spricht mit der eigenen Henkerin über seinen Tod, sie verspricht ihm ein Denkmal auf dem malerischen Capri nach seinem Tod. Ills schmeichelnde Worte „dieselbe kühle, weiße Hand“ werden gleich durch Claires vernichtende Verneinung bestraft: „Irrtum, auch eine Prothese“, wonach Ill erschreckt die ‚Hand‘ fallen läßt. Die heuchlerische Haltung des Pfarrers bedeutet hier die Demaskierung der Kirche. Kurz bevor Ill getötet wird, will ihn der Pfarrer belehren: „wie schon der Prophet Amos gesagt hat“. Es geht dabei um die Gerichtstheophanie des Propheten Amos, die das nahe Kommen Gottes verkündet⁴³. Gott wird das Gericht halten. Solche Worte erscheinen während die Gemeinde das Gericht und das Todesurteil über Ill ausspricht. Die Parodie auf bürgerliche Moral und Kultur findet sich in den Worten des Bürgermeisters, der von Ill behauptet, die beliebteste Persönlichkeit des Städtchen zu sein, alles nur um der Tatsache willen, daß Ill der Milliardärin hinterlistig das Geld entlockt. Die Musik zeigt die Lüge deutlich, indem sie den Bürgermeister sehr schnell singen läßt: „Sie sind seit langem schon die beliebteste Persönlichkeit in Güllen“ (13f). Die Heuchelei wird auch in der Rede des Bürgermeisters, durch sein Versprechen und sein Notizbuch sichtbar: „Und gar Sie, gnädige Frau – als blond – Ill flüstert ihm etwas zu – rotgelockter Wildfang tollten Sie durch unsere nun leider verlotterten Gassen – wer kannte sie nicht. Schon damals spürte jeder den Zauber Ihrer Persönlichkeit, ahnte den kommenden Aufstieg zu der schwindelnden Höhe der Menschheit“ (33). Claire läßt Stiftungen gründen, nicht aus Güte, sondern aus Spaß, wie es auch im Falle des Zugbeamten war. Er bekommt „dreitausend für die Stiftung zu Gunsten der Eisenbahnerwitwen“ (16), obwohl es sie gar nicht gibt, worauf Claire antwortet: „Dann gründen Sie eine“ (17), dies klingt sehr spöttisch und bedrohlich, denn von dem Tod wird wieder die Rede sein. Claire waltet über das Leben der Menschen, wie sich bald herausstellen wird. Selbst die Gefolgschaft der Milliardärin wirkt verfremdend: zwei begnadigte Gangster aus Manhattan, Eunuchen, zahlreiche Zofen. Sehr parodistisch gelungen ist die Schlußszene, wo der Urteil über Ill deutlich zweimal wiederholt wird. Dies in dem Augenblick, wo über das Leben entschieden wird. Die Beispiele könnte man vermehren. Daran ist wesentlich die Sprache beteiligt.

2. 3. Sprache

Von Einem sucht Dichtungen⁴⁴ zu Stoffen eigener Opern. Der Komponist meint: „Seine Stücke [Dürrenmatts] sind sehr wirkungsvoll, dem Stil nach und der Art, wie er ihn bearbeitete“. Der Schriftsteller bevorzugt beim Schreiben die Knappheit: „Schreiben ist: den kürzesten und genauesten Weg finden, einen Gedanken auszudrücken [...] für mich ist das Schreiben etwas Lineares“⁴⁵. Diese Knappheit charakterisiert auch das Libretto. Von Einem führt seine tonale Melodie auch linear. Jedes Wort hat bei Dürrenmatt Bedeutung, so z. B. die Namensgebung. Die Handlung der *Alten Dame* spielt im eigentlich abgeschlossenen Raum einer Kleinstadt irgendwo im Mitteleuropa. Sie heißt *Güllen*. Es ist eine pejorative Bezeichnung, es bedeutet Ansammlung von Jauche, flüssigem Stalldünger, aus Kot und Harn. Die blinden

⁴³ Vgl. Karl Schmidt, *Erläuterungen und Dokumente: Der Besuch der alten Dame*, Stuttgart 1975, S. 11

⁴⁴ Dürrenmatt selbst mag das Wort nicht: „Ich habe das Wort Dichtung nicht gerne, das Wort Dichter auch nicht“. Vgl. D. Fringeli, o.S.

⁴⁵ *Ebda*, o.S.

Eunuchen erkennen das Städtchen nach dem Geruch: „Wir sind in Güllen, wir riechen’s wir riechen’s“⁴⁶. Es ist ein besonderer Hinweis darauf. Claire Zachanassian, klingt vornehmer und fremder als Kläri Wäscher. Ihr Name könnte eine Kontamination aus Onassis, Zacharoff und Gulbekian sein⁴⁷. Die Milliardärin wurde von dem Oberrichter Hofer (Boby, der Butler)⁴⁸ die Klägerin genannt. Das Wort „Klägerin“ weist im Klang Ähnlichkeit zum französisch gefärbten Namen Claire (Claire hat auch ihrer Tochter einen französisch klingenden Namen gegeben Genoveva). Der Name Ill assoziiert das englische Wort für „krank“, Claires Gefolgschaft und Ehegatten tragen Namen wie Bobby, Koby, Loby, Moby, Roby, Toby, Zoby, im Sprechstück kommt noch Hoby hinzu. Vielsagend ist der Name, obwohl er nur einmal auftritt: Annettchen Dummermuth, damals die Klassenerste, den Claire spöttisch verniedlicht, oder Frau Ills Mathildchen Blumhard (Blume□schön, hard□hartnäckig, beide schließen sich aus). Auch Namenlosigkeit ist in gewissem Sinne zu beobachten: Bezeichnung der gesellschaftlichen Stufe, des Berufs oder des Titels werden anstelle von Eigennamen benutzt: der Lehrer, der Doktor, der Pfarrer, der Bürgermeister, im Unterschied etwa zu *Die Mondfinsternis*, wo Bauer dialektgefärbte Eigennamen besitzen.

2. 4. Musikalität

Die Sprache des Sprechstückes zeichnet sich durch ihre Musikalität aus. Einige Szenen besitzen opernhafte Züge, was von Einem bewundert: In Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* finden sich Aussagen, die Töne und Klänge vorschreiben: das Bimmeln der Bahnhofsglocke, in Bahnhof I und Bahnhof II; die Türglocken in Ills Geschäft – erst eine armselige, dann eine voluminöse, denn dazwischen ist Ill reich geworden; der Chorgesang der Bäume im Konradswelgerwald I und II [„Wir sind Fichten, Föhren, Buchen“, 25]; die tiefe, neue und teure Glocke der Kirche in Güllen“⁴⁹. Außerdem sollen vom Publikum Gitarrenklänge wahrgenommen werden, Volkslieder gespielt von Roby, dem „begnadigten Raubmörder“ (21). In der gestrichenen Szene „Claire auf dem Balkon“ ist es besonders deutlich. In der Regieanweisung lesen wir Folgendes: „Auf den Balkon im Hintergrund kommt Claire Zachanassian, im Morgenrock. Bewegt die rechte Hand, das linke Bein. Dazu vielleicht einzelne auf der Gitarre gezupfte Klänge, die in der Folge diese Balkonszenen begleiten, ein wenig wie beim Rezitativ einer Oper, je nach dem Sinn der Texte, bald Walzer, bald Fetzen verschiedener Nationalhymnen“⁵⁰. Es gibt auch eine armenische Volksweise. In der ebenfalls gestrichenen Szene des Gespräch Ills mit dem Polizisten vernehmen sie vom Radio *Die Lustige Witwe* (48) Als Zachanassian von dem Tod ihres schwarzen Panthers erfährt, läßt sie Roby den Trauermarsch spielen (57).

⁴⁶ Vgl. *Besuch*, S. 22.

⁴⁷ Vgl. K. Schmidt, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 3.

⁴⁸ Vgl. *Besuch*, S. 32 und die weiteren in Klammern gefassten Seitenzahlen.

⁴⁹ Vgl. vE, S. 240.

⁵⁰ *Ebda*, S. 4 und die nächsten Seitennummern.

3. Das Libretto

Die Gestaltung des Librettos ist formbewußt und dramatisch effektiv, dicht, verknüpft, verkürzt, um zu intensivieren. Umstellungen einzelner Stellen verursachen die Modifizierung des Inhalts. Von Einem nennt in seiner Autobiographie manche Grundzüge dieser wichtigen literarischen Gattung, die noch im 19. Jahrhundert stark unterschätzt wurde. Das Libretto hat ein zusätzliches Ziel, das den anderen Gattungen fehlt – es ist für die Musik geschrieben, muß also vieles mit ihr teilen: die Zeit (Kürze), die sich erzeugende Spannung der dramatischen Handlung. Die Sprache des Textes, der zum Libretto wird, muß schon musikalische Züge an sich besitzen. Solch kleine Elemente wie Vokale und Konsonanten spielen eine große Rolle. Die dramatische Struktur muß so klar wie möglich hervorgehoben werden: „Wenn ein Wort für den Gesang vertont wird, erfährt es eine Veränderung nicht nur in seiner Dauer, sondern auch inhaltlich; es erhält eine neue Dimension“⁵¹. Die Musik braucht Räume zwischen den Zeilen, die sie ausfüllen kann, denn: „Die durchschnittliche Dauer eines Sprechsatzes in der Musik ist ziemlich genau um die Hälfte länger als im gesprochenem Stück (wobei natürlich Variationen im Sprachtempo keine völlig zuverlässige Basis bieten)“⁵². Die Information fließt anders, nicht vom Hören zum Denken, wie beim Stück, sondern vom Hören zum Fühlen.

Obwohl der Komponist den Begriff „Literaturoper“ in seiner Autobiographie nirgendwo gebraucht und der Terminus noch mangelnde Trennschärfe zu besitzen scheint, kann die Zugehörigkeit der Oper *Der Besuch der alten Dame* zu den Literaturopern nicht abgesprochen werden, weil sie, wie die Forschung von Albert Gier zeigt, wie Claude Debussys *Pelleas et Melisande* sich ähnlichen Mitteln bedient⁵³. Literaturoper ist ihrem Begriff nach ein Operntypus des 20. Jahrhunderts. Die Sprechstücke, die per definitionem nicht zur Komposition bestimmt sind, werden mehr oder weniger stark gekürzt, aber sonst weitgehend unverändert vertont⁵⁴. Die *Alte Dame* erfüllt alle diese Bedingungen. Das Libretto besteht aus „größeren oder kleineren Bruchstücken“ eines Schauspiels, wo jedoch viele Erscheinungen in neuem Licht gezeigt werden.

Wenden wir uns an dieser Stelle den Veränderungen Dürrenmatts zu, die er an seinem Schauspiel durchgeführt hat. Sie beruhen auf der Erkenntnis, die er nach der Oper *Dantons Tod* gewonnen hat, daß man manches vom Text gar nicht verstehen dürfe, weil die Musik der absolut legitime Sinnträger sei. Nur muß das Fortschreiten der Handlung für den Zuhörer klar sein, in welchem Fall die Musik zurückzutreten habe⁵⁵. Der Schriftsteller war mit von Einem darüber einig, daß der Grundzusammenhang einer Oper stärker durch die Musik als durch die Worte enthüllt werde, es gäbe sogar Augenblicke, in denen ein Zuviel an Wortgenauigkeit sogar störend sein könnte. Dies ist auch die Meinung von Einems⁵⁶. Dürrenmatt hat auch gleich eingesehen, daß diese musikdramatische Gattung ein zur Komposition bestimmter Text ist,

⁵¹ Vgl. *Ebda*, S. 239.

⁵² Vgl. A. Briner, S. 253.

⁵³ Vgl. A. Gier, S. 201.

⁵⁴ *Ebda*, S. 6.

⁵⁵ Vgl. vE, S. 241.

⁵⁶ *Ebda*, S. 246.

dessen Inhalt und Form entscheidend durch die Rücksicht auf die Bestimmung geprägt werden und verfuhr mit dem Stück erbarmungslos, schnitt vieles weg, strich manche Figuren oder verkürzte ihre Rollen. Und dies binnen kurzer Zeit durch gemeinsame Telefongespräche und Besuche⁵⁷. Er ging damit so vor, als ob diese literarische Gattung ihm nicht fremd wäre. Von Einem war mit der neuen Fassung sehr zufrieden, verglich sie mit den Verkürzungen von Blacher: „Bevor ich mit der Vertonung begann verglich ich Dürrenmatts Version mit der von Blacher und war fasziniert von den Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten im formalen Aufbau. Der Hauptunterschied lag überraschenderweise einzig und allein darin, daß der Autor sein Werk radikaler bearbeitet hatte und ohne Nachsicht und Eitelkeit wunderbare Passagen strich, auch wenn sie auf der herkömmlichen Theaterbühne äußerst effektiv waren“⁵⁸.

Trotz der Veränderungen und radikalen Kürzungen ist die Essenz des Sprechstückes geblieben, mehr noch, es bekam eine neue Qualität. Das argumentativ Diskutierende, das die Spannung hemmt und die Handlung anhält, wurde weggestrichen. Dadurch wurde die Geradlinigkeit der Dramatik hervorgehoben, die Konzentration auf das Wesentliche hat dem Stück Schärfe gegeben.

3. 1. *Veränderungen der literarischen Vorlage*

Die erste Ausmerzung betrifft schon die erste Szene. Es fehlt das Gespräch des Bürgermeisters mit dem Pfändungsbeamten, das die Armut der Stadt noch stärker akzentuiert. Eine paradoxe Situation bleibt uns in der Oper verhüllt, daß dieses verwahrloste, arme Städtchen sich mitten im blühenden Staat befindet und ganz gepfändet sein muß. Dürrenmatt zeigt im Sprechstück nicht, wie es zu diesem Zustand kam, den Stadtbewohnern ist dies selbst ein Rätsel. Die Güllener sind nur auf groteske Weise betroffen. Keiner ist, wie manche in *Die Mondfinsternis*, ausgewandert. Sie fingen schon an, eigene Geschichte zu verkaufen (Heimatmuseum)⁵⁹.

Die inhaltlichen Wiederholungen werden vermieden zugunsten der Textwiederholung für die Musik: das parodistisch gemeinte Sammeln von Details aus Claires Vergangenheit, durch das krampfhaft versucht wird, der Milliardärin irgendwelche positiven Eigenschaften abzurufen, oder welche Vergnügungen man zu ihrer Ankunft als Willkommen vorbereitet. Wir bekommen sie später in der Szene der Versammlung im *Goldenen Apostel* zu hören. Das Streitgespräch mit dem Zugführer wird ebenfalls gestrichen. Seine Entrüstung ist in der Oper mäßiger. Er traut sich nicht, die fremde Dame frech zu beschimpfen, belehrt sie nicht, wie sie handeln soll, sondern mahnt dienstbeflissen. Claire, eine Dame von Welt, läßt sich nicht herab zu Gesprächen mit solchen Leuten, sie hat Ehre und Stolz, Charakterzüge, die die Oper verschärft. Es gibt keine verbindlichen Normen und Ordnungen für die Milliardärin. Mit den Tausendern macht sie alles wieder gut. Der Oper fehlt auch seine schmeichelhafte Legalisierung ihres Vorgehens.

⁵⁷ Von Einem hatte sich gerade in dieser Zeit die Gelbsucht geholt und lag im Krankenhaus in Bern, seinem Geburtsort, Vgl. vE, S.239.

⁵⁸ *Ebda*, S. 243.

⁵⁹ Vgl. *Besuch*, S. 11.

Die schon erwähnte Szene im *Goldenen Apostel*, wo sich Bürgermeister und Lehrer über die neuesten Geschehnisse unterhalten, über den frei laufenden schwarzen Panther. Es fehlt damit der groteske Assoziationsvergleich zu Ills Liebesnamen und zur Metapher des Ill im Käfig, wo er von Männern mit Gewehren verfolgt und getötet wird. Grotesk sind Ills und des Bürgermeisters Aussagen: einmal „Ill hat sie im Sack“ und einmal „Ich habe sie im Sack“. Von der Szene in der „Peterschen Scheune“ braucht der Polizist in der Oper nicht zu berichten. Wir bekommen es in der Szene Konradsweilerwald direkt dargestellt. Die Liebesorte erinnern den Lehrer an Shakespeares *Romeo und Julia*. Noch einmal wird dieser Titel auftauchen, und zwar in bezug auf Zigaretten, die Claire raucht (9. Szene, 86). Wiederum eine groteske Situation.

Im Sprechstück werden die Bäume und die Natur von den Schauspielern nachgeahmt und gespielt: „[...] um die etwas peinliche Liebesgeschichte, die sich in diesem Walde abspielt, der Annäherungsversuch eines alten Mannes an eine alte Frau nämlich – in einen poetischen Bühnenraum zu stoßen, und so erträglich zu machen“⁶⁰. Dürrenmatt vermeidet damit die poetische, romantische Stimmung, um das Bloße, Existenzielle, Parodistische ein wenig zu mildern. Es soll eine schauspielerische Leistung sein, die wieder Illusion erzeugt, um sich etwas einbilden zu können, im Gegensatz zu Brecht, mit dem sich sowohl Dürrenmatt als auch von Einem beschäftigt haben⁶¹. Die Oper besitzt nur einen Baum mit dicken Ästen, mit eingeschnitztem Herzen und den Initialen der Vornamen Klaras und Alfreds. Die Musik macht die Stimmung der Szene aus. Hier erfährt Ill von Claires Männern (6/8-Takt, a-moll, Allegretto). Es ist eine Kompilation der Informationen, die im Sprechstück auf einzelne Balkonszenen verteilt sind. Der II. Akt wird dadurch einheitlicher, auf die Kunden im Laden konzentriert. Damit wächst die Spannung langsam aber ununterbrochen gradlinig. Zachanassian ist nicht mehr zu sehen. Sie hat sich zurückgezogen und wartet.

In der Oper ist die Rede von 8 Ehemännern, im Sprechstück von 9, auch die Reihenfolge ist anders: im Libretto: Zachanassian, Tabakplantagenbesitzer, Lord Ismael, Modeschöpfer, Chirurg, Westernrailway-Besitzer, Filmstar und Nobelpreisträger; im Sprechstück: Zachanassian, Railway-Besitzer, Graf Holk, Lord Ismael, Modeschöpfer, Chirurg, Tabakplantagenbesitzer, Filmschauspieler und Nobelpreisträger. Claire geht nicht so höhnisch, parodistisch abwertend mit ihren Gatten um wie im Sprechstück.

In der Szene der Oper im „Goldenen Apostel“ fehlen Zachanassians an den Turner gerichteten Worte: „Haben Sie schon jemand erwürgt mit ihren Kräften“⁶², so muß auch die Vermutung ausfallen, daß Ill am Ende von dem Sportler erwürgt wurde, obwohl er auch in dem Kreis der Mörder erscheint. Es ist eigentlich nicht so wichtig, wer diese Tat begangen hat. Das ganze Städtchen wurde zum Henker. Aus dieser Szene wurden auch kleine Fragmente aus der Rede des Bürgermeisters herausgeschnitten, was das

⁶⁰ Vgl. Nachwort zu *Besuch*, S. 101.

⁶¹ Vgl. vE, S. 181-199.

⁶² Vgl. *Besuch*, S. 29.

ganze runder, aussagekräftiger macht. Die Schulden werden größer, Ill unruhiger, die Situation zugespitzter.

Der nächste Strich betrifft die Szene, in der Ill angsterfüllt den Polizisten und den Bürgermeister besucht, seine Befürchtungen zur Sprache bringt und zur Intervention aufruft, jedoch heuchlerisch abgewiesen wird. Von dieser Prozession, dem Leidensweg eines einsamen hilfeschuchenden Menschen durch die Institutionen eines Rechtsstaates, ist nur die Szene des Gespräches mit dem Pfarrer in der Sakristei geblieben. Alle Repräsentanten der Macht verraten ihn, da sie selbst korrumpiert sind, es kann ihm nicht geholfen werden. Alle Amtspersonen sind bewaffnet, auch der Pfarrer, um den Panther zu erschießen. Im Sprechstück ist dies ein Hinweis darauf, daß sie sich auch auf der Jagd nach Ill befinden: „Mich jagt ihr, mich“⁶³. In der Oper gibt es darüber keine Rede, deswegen erscheint das Gewehr des Pfarrers, umgehängt und dann gegen die Wand gestellt, unerklärt und unmotiviert. Es gibt auch keine schleichenden Gewehrmänner und keine Schüsse. Darin besteht eine Inkonsequenz, eine kleine Vernachlässigung.

Die Abkürzungen in der Szene „Ils Flucht“ erzeugen größere Spannung. Die Handlung spielt sich schneller ab, bis zur traurigen, verzweifelten Feststellung Ills: „ich bin verloren“(61). Dies stimmt mit Zachanassians Worten in der 9. Szene überein: „Nun bist du umspinnen, nun bist du verloren“. (88)

Weggelassen wurde auch die Szene im Ills Laden, im III. Akt, wo sich Ill in sein Zimmer zurückgezogen hat und von den Güllener bewacht wird. Es gibt in der Oper auch keine Journalisten im Gespräch mit Frau Ill und den Güllener, die Theater spielen, um die Aufdeckung des wahren Sachverhalts zu verhindern. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß sich Frau Mathilde Ills Abbildung kauft: „Alfred wird alt. Da weiß man nie, was passiert und ist froh, eine Erinnerung zu haben“ (71). Von großer Bedeutung scheint hier die Haltung des Lehrers zu sein, der versucht, die Mordtat zu verhindern, dadurch daß er die Öffentlichkeit über die wahren Umstände informiert. Ill verhindert dies selbst und läßt sich noch mit der Axt, die er jemandem überreicht, fotografieren. Für das Sprechstück ist die Szene sehr wichtig, denn der Lehrer, der als einziger den künftigen Vorgang erkannt hat, fürchtet, daß auch er, der menschlichen Schwäche zufolge, zum Mörder wird. Als Humanist – derjenige der am Anfang solche Witze gemacht hat wie „der Gott zahlt nicht“ (12), „mit einer Kinderkrippe ist uns nicht gedient“ (13), der eine feierliche Rede im Finale halten wird, fühlt er sich verpflichtet, Ill die Wahrheit zu sagen (78). Ill wird sein Leben als Garantie des Wohlstands einbüßen müssen. Von der kleinen Selbstaufopferung des Lehrers ist in der Oper nur die oben erwähnte Szene in der „Peterschen Scheune“ geblieben, wo der Lehrer samt dem Arzt eine innige Bitte mit der Hoffnung ausrichtet, daß Zachanassian ihre Meinung ändert. Es wird auch eine sehr wichtige Passage gestrichen, eine fürchterliche Voraussage des Lehrers: „Noch weiß ich es, daß auch einmal zu uns eine alte Dame kommen wird, eines Tages, und das dann mit uns geschehen wird, was nun mit Ihnen geschieht, doch bald, in wenigen Stunden, werde ich es nicht mehr wissen“ (78). Dies bleibt natürlich in der Sphäre der Zukunft. Goertz erlaubt sich folgende Analyse: jeder Güllener erhält 100.000 Franken. Sie sollen bei dem neuen Lebensstil schnell ausgegeben werden (Wirtschaftswunder) und das

⁶³ Vgl. *Ebda*, S. 50. und weitere in Klammern stehende Seitenzahlen.

Elend von vorne beginnen, nur noch schmerzlicher empfunden⁶⁴. Auch in *Die Mondfinsternis* warnt Klara vor einer solchen Menge Geld, die im Dorf Unruhe stiften wird. Man könnte noch spekulieren, daß sich der Pfändungsbeamte ins Spiel mischt. Ill nimmt auf sich nicht nur eigene Schuld, sondern auch die Schuld des ganzen Städtchens, das eigentlich kein Recht hat ihn zu verurteilen. Es grinste Klara nach, als sie es verlassen hatte, durch den Meineid brachte man sie in Verruf. Noch jetzt spottet Mathilde zu Ill: „Klärchen geht nicht aufs Ganze, ich kenne es, da hat es ein zu gutes Herz“ (79). Wird das Städtchen nicht das nächste Glied in der Kette der Bestrafungen von Claire sein, was auch der Lehrer vermutet? Damit der Lehrer in der Oper seine Erkenntnis und Selbsterkenntnis aussprechen konnte, hätte er, wie sehr treffend Briner unterstreicht: „selbst einen ausgesprochenen, musikalischen Charakter erhalten und als solcher immer wieder in das Gesamtgeschehen eingreifen [müssen]“⁶⁵. Ill ist zwar auch in der Oper ein „verschmierter Krämer“, was er selbst zugibt, aber nicht dumm („gedankenloses Mannsbild“⁶⁶), nicht ruhig, sondern stolz, mutig, seine Angst ist mehr nach innen gerichtet, er hat sie allein überwunden, dies ist die schöne Baritonstimme Eberhard Wächters, die der Figur mehr Ehre erteilt. Ill wird zum Helden, sein Tod ist monumental. Er erkennt nicht demütig seine Schuld, sondern unterwirft sich der Gemeinde aus Ausweglosigkeit. In der Oper fehlt sein Geständnis der Schuld dem Lehrer gegenüber. „Ich habe Klara zu dem gemacht, was sie ist und mich zu dem, was ich bin, ein verschmierter Krämer. Was soll ich tun, Lehrer von Gullen? Den Unschuldigen spielen? Alles ist meine Tat, die Eunuchen, der Butler, der Sarg, die Milliarde. Ich kann mir nicht mehr helfen und auch euch nicht mehr“ (77). Klarer scheint jetzt zu sein, warum die Szenen mit dem Polizist und dem Bürgermeister fehlen. Seine Angst ist mehr innerlich als öffentlich. Die Kirche soll die Intimität des Menschen bewahren. Er ist in der Oper nur zum Pfarrer gekommen wie zur Beichte, um sich Rat zu holen, seelische Erleichterung zu erhalten. Als eine natürliche Folge kommt Ill nach dem Gespräch mit dem Bürgermeister, der ihn zum Selbstmord überreden will, siegreich. Er tut der Gemeinde kein Gefallen damit. Sie werden ihn öffentlich verurteilen müssen. In dieser Szene findet sich ein kleines Fragment von der gestrichenen Szene „Ils Besuch beim Bürgermeister“.

Gestrichen wurde auch die Szene der Autofahrt, währenddessen die ganze neureiche Familie schön gekleidet, im neuen Mercedes die Stadt bewundert. Besonders Ill sieht den herankommenden Wohlstand, den er in seinem ganzen Leben nicht erreichen konnte, ihn freut die gedeihende Stadt, die er zugleich zum ersten und letzten Mal sieht. Zumindest wird seine Familie gut leben können.

Es gibt auch kleinere jedoch wesentliche Veränderungen in der Oper: es gibt keinen Maler (diesen Vorschlag macht Dürrenmatt selbst im Nachwort⁶⁷), kein Fräulein Luise, keinen Radioreporter, der in der Schlußszene die Handlung verkehrt kommentiert, keinen Presseemann II. Es gibt keine einzelnen Bürger, diese Rolle hat der gemischte Chor übernommen. Manche Figuren sind stumm, wie der Pfändungsbeamte oder der Küster. Ill erfährt erst im Laden, daß die Medien bei der Versammlung sein werden und nicht

⁶⁴ Vgl. H. Goertz, S. 75f.

⁶⁵ Vgl. A. Briner, S. 255f.

⁶⁶ Vgl. Nachwort, S. 102.

⁶⁷ Vgl. Nachwort, S. 103.

durch die gestrichene Szene mit dem Bürgermeister, wie es im Sprechstück der Fall ist. Die Vorstellung der Enkelkinder des Bürgermeisters scheint nicht so wichtig zu sein.

Das Finale wurde ganz gestrichen, doch diesen Aspekt besprechen wir bei der musikalische Analyse.

4. *Musikalische Analyse der Oper*

Die Oper braucht einen langen Weg, bis sie entsteht. Es dauert manchmal sehr lange, bis der Komponist den richtigen Stoff gefunden hat, durch eigene Überlegungen oder Anregungen der Freunde, wie es bei von Einem fast immer der Fall war⁶⁸. Selten gestaltet der Komponist eigene Libretti, wie z. B. Richard Wagner oder auch Boris Blacher. Solche Librettodichter im Sinne Hugo von Hofmannsthals gibt es in der Musikgeschichte nur selten. Die Urheberrechte auf den Text müssen noch geregelt werden, was auch nicht selten Schwierigkeiten bereitete, z.B. im Falle Ionescos *Nashörner*, obwohl ein fertiges Libretto von Blacher und von Einem schon vorbereitet wurde⁶⁹. Bei lebenden Autoren schien die Sache noch schwieriger zu sein, wovor auch Blacher von Einem bei der *Alten Dame* gewarnt hatte. Erst dann machte sich die Phantasie des Komponisten ans Werk. Von Einem mußte die Gestalten, ihr Aussehen - den Blick, ihre Gebärden, ihr Verhalten und ihr Äußeres erst sehen und hören. Er beobachtete z.B. auch gerne das Publikum im Theater oder im Konzert: „Alle meine Opern entstanden aus der Anschauung der Menschen und aus ihrem Gestus“⁷⁰. Der Text muß gründlich durchdacht werden, ein paar Skizzen über Taktarten, Tempi und Tonarten für die ganze Oper gesetzt, bis er anfängt zu komponieren⁷¹. Dürrenmatt geht es ähnlich: „Schreiben ist gespenstisch: Es nützt gar nichts, eine gute Seite zu schreiben, man muß immer das Ganze vor sich haben“⁷². Manchmal bedrohen oder helfen dem Werk künstlerische Pausen, sogar bis zu einem halben Jahr bei von Einem, die dieser als „Perioden der Unproduktivität“⁷³ bezeichnete. Die Musik übernimmt die Funktion des Wortes (322), obwohl der Komponist das Libretto nicht geringschätzt: „Eine Oper ist so gut wie ihr Text“ (312). Für von Einem ist auf jeden Fall die Musik wichtiger (246), obwohl nach seiner Meinung der Text ein entscheidender Faktor für das Bestehen oder Nichtbestehen einer Oper sei (239). Oft hatte den Komponisten eine bestimmte Gestalt zur Vertonung angeregt, wie Robespierre (125), Joseph K. (203), Giordano Bruno (312), Kathi (221), Claire Zachanassian (237), Luise (266), oder

⁶⁸ Vgl. vE, S. 124, 200, 217, 297, 311.

⁶⁹ In seiner Autobiographie erwähnt von Einem mehrere Stoffe, die nie zu Opern werden konnten. Darunter *Romeo*, angeregt durch das gleichnamige Stück von Heinrich Suttermeister, aufgeführt in Berlin, von Einem spielte dabei Celesta. (321) Blacher hat jedoch in der Nacht ein Liebesduett daraus komponiert. Mit Brecht sprach von Einem über *Von den Freunden und Leiden der größeren und kleineren Seeräuber* (322), aber die Meinungsunterschiede trennten die beiden. Brecht war dafür, daß alle Worte verstanden sein müssen, von Einem jedoch gar nicht. Ebenfalls konnten auch folgende Stücke nicht zu Opern werden: das schon erwähnte Stück von Ionesco (322f), *Der Drache* von Jewgenij Schwarz, wegen des Schlusses mit dem erscheinenden Schwan. Nach Wagner wäre dieser Eingriff nicht mehr möglich. (324f) Weiter war es Carl Zuckmayers *Bellmann*, dies hatte, wie von Einem bemerkt, Zuckmayers Frau Alice Herdan verhindert, und *Der Rattenfänger von Hameln*. Zu diesem Stück entstand nur die Bühnenmusik, die jedoch, bei der Aufführung in Zürich von einem tschechischen Regisseur ganz herausgeschnitten wurde.(326f)

⁷⁰ Vgl. vE, S. 267.

⁷¹ *Ebda*, S. 218.

⁷² Vgl. D. Fringeli, o.S.

⁷³ Vgl. vE, S. 272 und weiteren die in Klammern angegebenen Seitenzahlen.

ein bestimmter Klang. Dann kommt es zur Uraufführung, an der das ganze Team eines Opernhauses gearbeitet hat⁷⁴. Erfolg oder Mißerfolg entscheidet über die Zukunft des Stückes. Oft sind es Kritiker, Rezensenten und Medien, die die Meinung des Publikums prägen. Dieser Sachverhalt gilt nicht nur für musikalische Werke, sondern für alle künstlerischen Schöpfungen. Manchmal sind die Absichten des Autors nicht wahrgenommen, oder verkehrt interpretiert, wie z.B. bei *Jesu Hochzeit* (294-303). Das harte Leben eines Opernkomponisten – wie schon damals Mozart, von Einems größtes Vorbild.

Die „Alte Dame“ ist Dr. Erwin Thalhammer, dem damaligen Leiter der Bundestheaterverwaltung gewidmet. Alle Werke von Einems tragen eine Widmung: *Dantons Tod* ist Boris Blacher gewidmet, *Der Prozeß* dem Gymnasialdirektor von Ratzeburg Carl Christian Jensen und Dr. Oskar Pfister, dem Zürcher Psychoanalytiker und Theologen, *Der Zerrissene* Frau Lianne von Bismarck, von Einems erster, 1962 verstorbener Frau.

4. 1. Primat der Musik

Die Musik begleitet nicht, sie ist oft mit den Figuren und dem Geschehen verzahnt. Rhythmik und Harmonik entwickeln sich aus dem Tonfall der Sprechmelodie. Sie weiß mehr als das Wort, kennt schon die ganze Handlung, daher kann sie die motivische Arbeit schon im 1. Bild des I. Aktes bedeutungsvoll gestalten. Sie drückt das Unbewußte aus – das Phänomen, das Hofmannsthal erkannt und bewundert hatte, so daß er an Strauss schrieb: „Nur gibt mir ihre Musik dann noch etwas sehr Schönes dazu, etwas, was natürlich weit mehr ist, als Schauspieler und der Dekorationsmaler mir jemals dazugeben können“⁷⁵. Von Einem verwendet keine absoluten Formen, weil es *T h e a t e r m u s i k* ist, wie er selbst unterstreicht⁷⁶. Sie bringt das Leben auf der Bühne zum Blühen. Diese Art der Musik kann gut mit dem bühnenwirksamen Dürrenmattschen Stück korrespondieren, was bei „Die Mondfinsternis“ bestimmt nicht möglich gewesen wäre. Der musikalische Konservatismus von Einems zeichnet sich durch die Einheit schaffende *T o n a l i t ä t* aus. Bei Blacher erlernte der Komponist den regelrechten klassischen Kontrapunkt (Formen- und Harmonielehre, 95). Die Zwölftontechnik hatte er im *Prozeß* ausprobiert, aber dann doch gelassen. Geblieben ist davon die Zwölftonreihe im ersten Bild der Oper (205). Von Einems Vorliebe für Mozart zeichnet sich durch einen durchsichtigen Orchestersatz, vielgestaltig kunstvolle thematische Arbeit aus, ist aber keine Nachahmung des großen Meisters. Sie ist allmählich eingetreten, nachdem *Der Prozeß* komponiert war. „Einems Musik wirkt nun ausgeglichener, freundlicher und freudiger; ihre Diktion erscheint flüssiger und leichter, ihre rhythmische Vitalität beginnt sich zu entspannen und verliert das Ungestüme, manchmal etwas Verkrampfte der früheren Werke. Das Subjektive des Ausdrucks weicht mehr und mehr einem besinnlichen Moment, in den langsamen Sätzen tritt das Meditative stark hervor“⁷⁷. Es

⁷⁴ Von Einem arbeitete oft mit der gleichen Besetzung: als Bühnenbildner Caspar Neher, nach seinem Tod Günther Schneider-Siemssen, Inszenierung von Otto Schenk oder Günther Rennert, Kostüme von Leo Bei. Nur unter oft wechselnder musikalischer Leitung: O.F. Schuh, Otto Klemperer, Karl Böhm, Horst Stein, Ferenc Fricsay, Wolfgang Sawallisch, Christoph von Dohnány, Giancarlo del Monaco.

⁷⁵ Vgl. *Hofmannsthal-Strauss Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, 5. erw. Aufl. Berlin 1978, S. 35.

⁷⁶ Vgl. vE, S. 242. Die folgenden Seitenzahlen stammen ebenfalls aus diesem Werk.

⁷⁷ Vgl. D. Hartmann, S. 37.

bedeutete auch ein bewußtes Hinwenden zu klassischen Formen, z.B. der Symphonie. Tonalität und das klassische Sprechstück passen zueinander. Alle Opern von Einems sind tonal. In der Oper sind sowohl Akustik (Sprache, Musik), als auch Visuelles (Mimik, Gestik, Choreographie, Bühnenbild, Kostüme) von großer Bedeutung. Regieanweisungen werden zum Bildhaften. In von Einems Opern ist die Beziehung zwischen dem Bild und der Musik sehr wichtig. Das Unsichtbare wird sichtbar, das Drama, das für die Bühne bestimmt ist, in ein anderes Medium transponiert, in die der Musik.

4. 2. Primat des Gesangs und die Rolle des Orchesters

Von Einem kennt die Möglichkeiten der Stimmen, obwohl er nie Gesangstunden genommen hat, aber vielen Gesangunterrichtsstunden beiwohnte⁷⁸. In der Oper werden die Stimmen hervorgehoben, die Melodik der Singstimmen ist durchaus selbständig, das Orchester begleitet sie ruhig, weich und ausgewogen. Die Stimme darf nicht zugedeckt werden durch das Orchester. Deswegen achtet von Einem darauf, sich bei der Instrumentierung beherrschen zu müssen. Orchesterklänge dürfen nicht dominieren. Horst Stein führt das Orchester sehr gut, gedämpft und leicht. Der Komponist hat seine Lieblingsinstrumente, Holzblasinstrumente insgesamt, darunter besonders die Klarinette⁷⁹. Er bevorzugt ebenso gedämpfte Trompeten, was möglicherweise seinem Interesse am Jazz zugeschrieben werden kann. In der Oper sind auch viele und schöne Stellen, wo die Blasinstrumente dominieren. Die Besetzung der Stimmen ist interessant. Von Einem räumt den niedrigeren oder charakteristischen Stimmlagen wichtige Rollen ein: es gibt zwar 7 Tenöre, darunter aber nur zwei von großer Bedeutung für die Oper, ein Spieltenor (Butler) und ein Heldentenor (Bürgermeister), dann aber 3 Bässe und 6 Baritone (Ill, der Arzt, der Lehrer), darunter 3 Baßbaritone (der Polizist, der Pfarrer), ein Mezzosopran in der Hauptrolle, und 4 Soprane, darunter ein lyrischer. Im Chor sind alle 4 Stimmlagen vertreten.

Orchester ist ebenfalls wichtig, weil sich die Hauptmelodie in ihm befindet. Es ist die texttragende Melodie als Stimme unter Stimmen. Von Einem ist es wichtig, das Orchester zu kennen, für das er das Werk schreibt⁸⁰. Alle seine Opern sind Auftragswerke⁸¹. In allen Opern verwendet von Einem eine ähnliche Orchesterbesetzung (in der *Alten Dame*: 2 Flöten, Piccolo, Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 4 Hörner in F, 3 Trompeten in C, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Streicher, als charakteristisches Merkmal für diese Oper: reiches Schlagwerk: Militär-, Rühr-, und Große Trommel, Tam-Tam, Becken, Tamburin, Triangel, dann Glocken: Bahnhofsglocke, Feuerglocke, Kirchenglocke und Gitarre. Meisterlich werden die Zuggeräusche vom Orchester erzeugt, so daß die parodistischen Elemente durch die Musik verstärkt werden, z.B. die erste und zweite Rede des Bürgermeisters, die durch bremsende Schnellzüge unterbrochen werden.

Zu den Merkmalen der Opernmusik von Einems zählt auch eine vorherrschende Syllabik, wobei oft sogar auf einer einzigen Note viel Text gesungen wird, z.B. Clara in der 3. Szene: „Ich will die

⁷⁸ Vgl. vE, S. 207.

⁷⁹ *Ebda*, S.387f.

⁸⁰ *Ebda*, S. 123 und 211.

⁸¹ Die *Alte Dame* wurde im Auftrag der Wiener Staatsoper geschrieben. Vgl. vE, S. 244.

Bedingung nennen“ mit kleinen Abweichungen um eine kleine Sekunde oder der Butler in derselben Szene: „Ich weiß nicht, ob mich noch jemand erkennt“ und sehr viele andere Beispiele. Von Einem unterläßt „billige“ musikalische Assoziationen, z.B. in der 1. Szene, in der über Brahms' Quartett gesprochen wird, oder in der 7. Szene Bachs Matthäuspassion, von deren Aufführung im Dom berichtet wird, werden nicht nachgeahmt. Keine Volkslieder werden durch das Orchester untermalt und wiedergegeben, etwa in der 9. Szene, wo Roby Gitarre spielt: „Im afrikanischen Felsental marschiert ein Bataillon“ und „O Heimat süß und hold“.

Die Anordnung der Anfangstöne erzeugt einen gewissen Bezug. Es ist ein thematisches sowie ein Form- und ein Kompositionsproblem⁸². Aus der harmonischen und variationsfähigen Grundlage wurde eine thematische Basis für das ganze Stück. Die Tonarten der Oper bilden einen fast regelmäßigen Gang abwärts in Terzen: a (D, As, Es) □ F □ D (a, F) □ H □ g □ Es. Die Tempi sind ebenfalls charakteristisch. Es sind überwiegend spannungshaltende Allegri in Schattierungen, Allegro-Adagio. Am mannigfaltigsten variieren sie im III. Akt: Allegro-Moderato-Andante-Adagio. Das schnelle Tempo unterstreicht die spannende Handlung und führt zu dem Haupthöhepunkt der Oper, Ills Ermordung, die nur bei der Begleitung des Schlagwerks vollbracht wird, und mündet ins wirre Allegro der Tanzszene.

Die „Alte Dame“ ist in 3 Akte und 10 Szenen geteilt. Der I. und II. Akt bestehen aus 3 Szenen, 2 Zwischenspielen und einer Einleitung, der III. aus 4 Szenen, einer Einleitung und 3 Zwischenspielen. Die Akte und Szenen sind von unterschiedlicher Größe. Ihre Konstellation ist sehr symmetrisch. Die Szenen sind betitelt, korrespondieren miteinander inhaltlich und musikalisch: (1. Szene) Bahnhof I mit (6.) Bahnhof II, (2.) Konradsweilerwald I mit (9.) Konradsweilerwald II, (3.) „Goldener Apostel“ mit (10.) Theatersaal im „Goldenen Apostel“, (4.) Spezereihandlung I mit (8.) Spezereihandlung II, (5.) Sakristei und (7.) „Petersche Scheune“ bilden eine Art Verbindung, die den dramatischen Höhepunkt steigert. Damit wurde der Oper eine gute, sichtbare Struktur gegeben. *Dantons Tod* und *Der Prozeß* sind ebenfalls Nummernoperen. Die *Alte Dame* wurde in 10-taktige Phrasen geteilt. Eigene Phrasen besitzen die Zwischenspiele (jeweils 2, Zwischenspiel II. 3), eigene auch jede Szene und Einleitung (jeweils 2). Die erste Szene besitzt 61 Phrasen, die zweite 34, die dritte 73. Der I. Akt zählt also 174 Phrasen. Die vierte Szene hat 32 Phrasen, die fünfte nur 9, die sechste 18, so daß der II. Akt 66 Phrasen zählt. Der III. Akt ist am umfangreichsten, 180 Phrasen: für die siebte Szene 23, für die achte 49, für die neunte 35, und die zehnte 65. Charakteristisch ist ein häufiger Metrumwechsel, sogar innerhalb derselben Phrase, wo verschiedene Stimmen ihre Partien singen. Die Bilder werden durch kurze Instrumentalintermezzi voneinander abgegrenzt. Es gibt insgesamt sieben Zwischenspiele, von unterschiedlicher Länge. Sie beruhen auf dem Rhythmus des fahrenden Zuges 1/4, 2/8, 2/8, 1/4. Im V. Zwischenspiel kommen symphonische Sätze noch dazu. Es ist eine heitere, lustige Melodie, als ob sie schweben würde, denn einen richtigen Schluß gibt es nicht. Im VI. Zwischenspiel sind die Blechbläser (auch Hörner) in As-Dur (im 3/4-Takt) charakteristisch, dies ist auch das längste Zwischenspiel. Beachtung verdient das VII. Zwischenspiel

⁸²Von Einem bezeichnet diesen Vorgang als seine alte Technik, S. 243.

(Allegro ma non troppo), mit großer Beteiligung der Blechbläser. Der Rhythmus ist synkopisch (ein wenig an das Zugmotiv erinnernd), das in ihr präsentierte, melodische Motiv, war schon vorher erwähnt. Dieses Zwischenspiel übernimmt die Rolle der melodischer Szeneneinleitung, die wiederum nur rhythmisch ist.

Die Zwischenspiele sind selbständig konzertant aufführbare, sehr kurze Instrumentalstücke, obwohl sie in gewissem Bezug zu den jeweiligen Szenen stehen, auch in der Tonart und im Tempo. Die anderen Nummern sind auch sprachlich und musikalisch in sich geschlossen. Wozu ist ein Zwischenspiel nötig? Es schafft Einheit und Verbindung beim Themenwechsel oder beim Umzug des Geschehens.

Die die Oper eröffnende Einleitung im Sinne einer Ouvertüre ist der absolute Rhythmus, der sonst in der Oper eine sehr wichtige Rolle spielt, es beteiligen sich daran solche Schlagzeuge wie Rühr- und Große Trommel und Pauken, dann treten allmählich die anderen Schlagwerke hinzu: Tamburin, Becken, Trommel, Tam-Tam. Alles fängt in *pp* an, *crescendiert* jedoch, wird mehr akzentuiert, bis die Bahnhofsglocke ertönt. Der Vorhang ist inzwischen schon oben. Die Szenen wechseln durch Verdunkelung des Bühnenlichtes.

Die zweite Einleitung ist sehr kurz, im 3/2-Takt und Allegro. Charakteristisch ist die tiefe Begleitung des Basses auf ‚es‘, nur durch Schlaginstrumente gespielt (Pauken, Becken, Tamburin, Militär- und Große Trommel), ganz in *pp* bis *f*. Sie spiegelt die stille, zunehmende Verschwörung gegen Ill wieder. Die Einleitung zum III. Akt (ebenfalls Allegro im 4/4-Takt) beginnt im *ff* an und *diminuiert* in ein *pp*, alle Schlagwerke sind beteiligt.

Die *Alte Dame* ist eine Nummernoper, jedoch keine im Sinne der alten Nummernoperen. Es gibt keine Arien, dafür jedoch Solopartien: Claires „Das Leben geht noch weiter, aber ich habe nichts vergessen“ (in F-Dur und 4/4) in der 3. Szene endet mit nur einem Schlag der Großen Trommel. Dadurch schwebt die Stimme der rachsüchtigen Milliardärin, die die grauenvolle Wahrheit enthüllt, allein noch durch den Saal. Wie kontrastreich ist dann die lyrische, resignierte, langsame Partie des Bürgermeisters (3/4-Takt, D-Dur), der im Namen des Städtchen das Angebot ablehnt. Diese bewußten Brüche sind für die Oper charakteristisch, man könnte die Nummern noch in kleinere teilen, als sie jetzt sind. Clara erwidert entschlossen ihr eintöniges: „ich warte“ auf ‚f‘. Die Szene endet auf der Tonika D-Dur. Daß die Szenen entweder auf der Tonika oder Dominante enden, ist ebenfalls charakteristisch für die tonale *Alte Dame*. Eine weitere meisterhafte Solopartie des Mezzosoprans finden wir in der 7. Szene „Es war Winter einst“ (im 3/2- und 2/2-Takt). Ill singt in der 8. Szene, nachdem er seine Angst überwunden hat: „Ich bin durch die Hölle gegangen“, der Bürgermeister in seiner Rede an die Güllener in der 3. Szene und der Pfarrer in der Sakristeiszene „Flieh!“. Es gibt keine Rezitative, außer kleinen gesprochenen Stellen, die den Inhalt verdeutlichen und damit einen stärkeren Eindruck machen: Claire im I. Akt im „Goldenen Apostel“: „Eine Milliarde für Güllen, wenn jemand Alfred Ill tötet“, im III. Akt der Arzt: „Das ist doch ungeheuerlich“, der Bürgermeister: „Wer reinen Herzens die Gerechtigkeit verwirklichen will, erhebe die Hand“ begleitet vom Triangel, und der Presseemann: „Was ist denn hier los“. Die Oper besitzt keine Ensembles, außer einem kurzen Duett zweier Frauen und einem ebenfalls kurzen Quartett (Variation des

am Anfang der Szene durch das Orchester vorgestellten Motivs im 6/8-Takt) der Kunden in Ills Geschäft (4. Szene): „wir stehen zu unserem Ill felsenfest“. Es gibt jedoch Chöre. Der Chor verkörpert die korrumpierte Gesellschaft. In der 1. Szene (Bahnhof I) besteht er aus Tenören und Bässen. Der Chor führt uns in die Situation des Städtchens ein. Alles ist ruiniert, das Leben ist für seine Bewohner reines Vegetieren. Es gibt oft anhaltende Töne auf ‚e‘, oder chromatische Gänge auf- und rückwärts in den Singstimmen und im Orchester, staccato und legato abwechslungsweise. Streicher und Flöten folgen dem chromatischen, schnellen Abgang, bei den Worten „höchste Zeit, daß die Milliardärin kommt“ erklingen die Bläser im nervösen staccato. Direkt bei der Ankunft des Zuges verstärken sich die chromatischen, schnellen Bewegungen der Streicher und die Akkorde der Bläser. Oft hat der Chor der Güllener reine Wiederholungsfunktion, wie in der „Fluchtszene“ und im Finale. In Konradswalderszenen haben wir einen Frauenchor und Tenöre mit Summen. Es ist eine einfache, lyrische Melodie. Die *Alte Dame* ist der Form nach eine gemischte Oper, allerdings dem Text gemäß aufgeteilt⁸³. Die beide Bahnhofsszenen sind Scherzi, beide im Metrum 4/4, einmal a-moll, einmal G-Dur, beide Allegro, in beiden ist die Bahnhofsglocke hörbar, in beiden erscheint das Zugmotiv durch Blasinstrumente – Trompeten, Posaunen, mit ‚e‘ im Violinechlüssel (die Dominante der Oper, die sich gerne zur Tonika ‚a‘ entwickelt) und ‚f‘ im Baßchlüssel, bei noch andauerndem Klang der Bahnhofsglocke und des vorbeirasenden Expresszuges gespielt. Die Güllener schauen zu: im Baßchlüssel erscheint ein kleines melodisches Motiv dis-e-f-e „das einzige Vergnügen“ der Stadtbewohner. Mit den Zügen kommt von außen eine höhere Macht und das Verhängnis des Städtchens. Diese Szene ist im *ff* notiert und besitzt viele crescendi. Es gibt chromatische Bewegungen, z.B. das f-fis-g-gis im Baßchlüssel, das dann weiter das Register wechselt und im Violinechlüssel a-ais-h-c-cis-d-dis-e-f zur Oktave höher weitergeführt wird. Das Leitmotiv der Oper f-e-dis-c-h-ais-f-e erscheint auch variiert: f-es-c-h-gis-g, oder h-gis-g-fis-f-d-cis. Die Musik erlaubt die Gleichzeitigkeit. Sie vermag es, Texte übereinander zu schichten. Man kann verschiedene Personen sich gleichzeitig ausdrücken lassen, wie in der 1. Szene der Chor. Es ist eine Zeitersparung in der Handlung, ein weiterer Vorteil des Librettos.

4. 3. Die Motive

Die Motive entsprechen dem Thema, den Personen und den Ereignissen. Sie werden zu Themen, diese großen musikalischen Komplexe ähneln den symphonischen Sätzen. Die Melodie in allen Opern von Einems ist ein dichtes Motivgewebe durch Analogie und Spiegelungen aufgebaut⁸⁴. Das vom Tenor mit starkem Vibrato gesungene „Güllen“ nennen wir das Motiv des Kondukteurs oder das der Ankunft. Das durch eine Fermate verlängerte, ‚dis‘ erzeugt einen gespenstischen Eindruck. Dieses Motiv finden wir in der 1. Szene bei der Ankunft Claires, in der 6. Szene, wo Ill zu fliehen versucht und in der Schlußszene, wo der Lehrer zur Versammlung spricht. Immer beim Auftritt des Bürgermeister erscheint ein charakteristisches Motiv im wechselnden staccato, unterstrichen noch durch den Heldentenor von Heinz

⁸³ Vgl. vE, S. 268.

⁸⁴ Die Benennungen der Motive stammen von der Autorin [M.K.]

Zednik: „Millionen, das ist genau die richtige Auffassung“. Die Musik spiegelt sehr deutlich den Spott wider. Besonders schön sind die lyrischen Stellen der Oper. Sie spiegeln Momentaufnahmen der psychische Verfassung der Figur wider, wie z.B. das Erinnerungsmotiv, oder auch Clairemotiv (Intervallfolge der Streicher kl. 7. □ gr 2. □ gr. 6 im 9/8-Takt, As-Dur, Adagio)⁸⁵. Man darf aber nicht vergessen, daß diese Stellen stark parodistische Züge besitzen, wie im Stück von Dürrenmatt. Der Lyrismus ist spöttisch gemeint und bedeutet eine Falle für den Zuhörer. Man darf sich von ihm nicht verführen lassen⁸⁶. Schauen wir uns näher die 5. Szene, die Sakristei an, ebenfalls sehr lyrisch in g-moll, Adagio und im 4/4-Takt, sogar ins Pathetische übergehend. Die langsame 32stel-Bewegung war schon in der vorherigen Szene vorhanden (gr. 7). Diese Szene wirkt, durch die Musik belebt, viel stärker als im Sprechstück. Der Baß-Bariton des Pfarrers donnert abwechselnd mit der neuen riesigen Glocke des Münsters. „Flieh!“ im *ff* klingt gefährlich und pathetisch. erinnert dies nicht an die Ankunft des Komturs während des Abendessens im *Don Giovanni*? Droht Ill nicht der nahende Tod? Auch die Hölle wird in der Oper mehrmals erwähnt: „Ich bin durch die Hölle gegangen“, sagt Ill im Gespräch mit dem Bürgermeister⁸⁷, und in der 1. Szene im Konradweilerwald wendet sich Ill an Claire: „Ich lebe in einer Hölle, seit du von mir gegangen bist“, worauf sie aufgeregt erwidert: „Und ich bin die Hölle geworden“⁸⁸.

Unübersehbar ist das „amerikanische“ Motiv – als Kommentar zu den zwei Gangstern aus Manhattan, die von Claire vom elektrischen Stuhl freigekauft wurden. Es gibt in der Oper nur ein einziges mal ein hervortretende Jazzelement, das ja auch, wie die Gangster, aus Amerika stammt.

In der Oper gibt es wenige synchrone Partien. Ein Meisterstück ist der syllabisch synchrone Zwiesengesang der beiden Eunuchen – Tenöre in Terzen. Dieses Eunuchenmotiv wird im Orchester folgend durch die Flötenbegleitung angedeutet g-fis-g-a-g-fis, was einen fröhlichen, leicht spöttischen Eindruck macht. In der Szene in der „Peterschen Scheune“ taucht ein kurzer Gesang des Lehrers und des Arztes (Baritone) auf, in kleinen Sekunden und Terzen gesungen, und in der Spezereihandlungszene der Zwiesengesang des Hofbauers mit Helmesberger (Tenor und Bariton).

Ein wichtiges Motiv, als ein dramaturgisches Moment, das in allen Opern von Einems erscheint, ist das Gerichtsmotiv, z.B. Danton wird zum Tode verurteilt, Josef K. zur Kastration, Ill zum Tode, Jesus zur Kreuzigung, Bruno zum Scheiterhaufen. Ein Gericht gliedert sich in drei Vorgänge: Anklage, Verteidigung und Verurteilung. Das in der *Alten Dame* vorgestellte Gericht ist besonders, weil sich Ill weder verteidigen kann noch will, es gibt auch keinen Verteidiger, außer dem warnenden Lehrer, den es ohnehin in der Oper nicht gibt. Die öffentliche Anklage Ills ist durch den düsteren, die Spannung steigernden Klang der Streicher in a-moll und im 3/4-Takt im Wechsel mit dem 2/4-Takt begleitet, a-d-c-h-a in Sechzehntelbewegung und dem Akzent auf dem ‚a‘, der ersten Note. Für von Einem ist das häufige Auftreten dieses Motivs „ein wunder Nerv“⁸⁹. Der Komponist gesteht: „Ich schrieb nie eine Oper, die nicht

⁸⁵ Vgl. vE, S. 26.

⁸⁶ Die Beispiele findet der Leser auf Seite 12f. dieser Arbeit.

⁸⁷ Vgl. *Besuch*, S. 88.

⁸⁸ *Ebda*, S. 26

⁸⁹ Vgl. vE, S. 201. Vgl. S. 8 dieser Arbeit.

ihren direkten Bezug zur Zeit gehabt hätte [...] insofern sind meine Opern Notate der Zeit“, Widerspiegelung der Kriegserlebnisse, es ist auch eine Kritik der beobachteten Gesellschaft.

4. 4. Die korrespondierenden Szenen

Wenden wir uns den Ähnlichkeiten der korrespondierenden Szenen zu. Die 2. und 9. Szene spielt jeweils im Konradsweilerwald. Beide sind Adagios, beide in Allegro moderato, beide im 4/4-Metrum, einmal F-Dur, einmal Es-Dur. Dem Ort entsprechend erklingt oft in beiden Szenen das Waldmotiv durch die Waldhörner, wie es schon in der romantischen Bedeutung der Ton- und Stimmungsmalerei war, und die Tuba beteiligt sich melodisch. Beide Instrumente klingen gedämpft, lieblich und ruhig. Dem am Anfang vorgestellten Waldmotiv schließt sich der weibliche Chor mit der einfachen, lyrischen, an die Volksweise erinnernden Melodie. Auch Tenöre unterstützen den leisen, echohaften Gesang des Chores im Summen auf ‚c‘. Die Szenen bekommen durch Anfangs- und Schlußakkorde auf Dominante □ Subdominante □ Tonika einen musikalischen Rahmen. Das Waldmotiv begleiten die Vogelrufe von Kuckuck und Specht. Sie werden nicht so transparent künstlich von den Schauspielern nachgeahmt wie im Dürrenmattschen Stück, sondern vom Orchester sehr gelungen und natürlich imitiert. In der 9. Szene erscheinen im 9/8-Takt a-moll Gitarrenklänge. Die Allegretto-Ballade wird vom Fagott begleitet, während Claire von Genevieve erzählt. Bald ertönt ein neues Gitarrenspiel im 3/2-Takt (Es-Dur, Andante), während Ill sagt: „Ich danke Dir für die Kränze, für die Chrysantheme“. Das lyrische Gitarrenthema wird durch die Trompeten wiederholt. Von Einem arbeitet mit Kontrasten, schon wieder ändert sich völlig die Stimmung der Szene, nachdem Claire in Zorn ausgebrochen war. „Der Nobelpreisträger kommt von seiner Ruine“⁹⁰. Nun spielen die Trompeten wieder ihr heiteres Allegro, damit Ill und Claire sich wieder lyrisch verabschieden können. Ähnliche Bezüge kann man in der 4. Und 8. Szene (Spezereihandlung I und II) erkennen. Beide Allegro, 3/4, einmal in H-Dur, einmal in A-Dur. In beiden ist das staccato oft präsent. Beide Szenen erfahren eine Steigerung der Spannung vom p bis zum *fff*, was die Verdichtung der Streicher zur Folge hat. In der ersten der beiden Szenen wird sie durch die neuen Schuhe Helmesbergers ausgelöst. Ill fühlt sich bedroht und gerät allmählich in Aufregung: „Womit wollt ihr zahlen“⁹¹. Die zweite Szene beginnt heiter, Ill beschäftigt sich mit der neuen Kasse, bevor die Familie sich auf die gemeinsame Autofahrt begibt. Erst im Laufe des Gespräches mit dem Bürgermeister, der Ill den Selbstmord aufzwingen wird, spricht Ill von seinem Entschluß, sich der Gemeinde unterzuordnen. Wieder verdeutlicht die Musik die Parodie der Szene. Die lächerlichen Worte des Bürgermeisters „Ein gewisses Ehrgefühl glimmt noch in Ihnen“⁹² werden durch die spöttisch klingenden Sechzehnteltriolen der Blechbläser (Posaunen), das wechselnde Metrum von 4/4- auf 3/4-Takt in *L'istesso tempo* und wieder 4/4-Takt begleitet. Ill wird noch die letzten Stunden seines Lebens nutzen. Der Bürgermeister geht zornig weg: „Schade. Sie verpassen die Chance sich reinzuwaschen, ein

⁹⁰ Vgl. *Besuch*, S. 89.

⁹¹ *Ebda*, S.45.

⁹² Vgl. *Besuch*, S.81.

halbwegs anständiger Mensch zu werden. Doch das kann man ja von Ihnen ja nicht verlangen⁹³. Wiederum kommt es zum Stimmungswechsel. Die Familie ist schon auf die Autofahrt vorbereitet. Auch diese Szene hat ihr durch das Fagott und die Flöte leicht gespieltes Motiv.

Bevor wir uns der Finalszene zuwenden, schauen wir uns die 7. Szene in der „Peterschen Scheune“ an. Die Es-Dur-Szene gehört zu den wenigen Szenen mit langsamem Tempo (Moderato molto, 4/4, pp). Vieles wird eintönig gesungen, dies hat etwas Verhängnisvolles an sich. Auch lyrische Stellen sind vorhanden. Im Mittelpunkt steht die Bitte des Lehrers und des Arztes an die Milliardärin, sie möge ihr Vorhaben ändern, ein Geschäft wird ihr angeboten, das sie jedoch nicht annehmen kann, weil ihr ohnehin schon alles gehört. Die Szene fängt im ppp an, heimlich 3/4- und 4/4-Takt abwechselnd, bis zu den stark und expressiv wirkenden Worten Claires in 2/2- und 3/2-Takt. Auf die Worte des Lehrers „Wir sind nur Menschen“ fallen starke Akkorde in großen Sexten. Ist das wieder in Musik verwandelter Spott? Auch dem darauf folgende letzten, traurigen Versuch des Lehrers (6/4-Takt, Ancora un poco piu meno) wird boshaft im 4/4-Takt widersprochen: „die Gerechtigkeit ist für die Börse der Millionäre geschaffen“⁹⁴. Es erscheinen staccato-Akkorde der Piccolo-Flöten. Dieser Versuch bildet den Höhepunkt der Szene, denn nachher werden die Güllener ihre Ausweglosigkeit begreifen und den Entschluß zum Mord fassen. Arzt: „Was sollen wir tun“, Lehrer: „das, was uns das Gewissen vorschreibt“.

4. 5. Das Finale

Von Einem legt besonderen Wert auf den Schluß der Oper: „Der Schluß einer Oper aber ist für mich wichtiger als die Ouvertüre“⁹⁵. Das wesentlich veränderte Finale endet mit einem stampfenden, wortlosen Tanz aller Güllener. Sie bewegen sich wie die Marionetten. Der Chor beendet seine jubelnden Vokalisieren mit einem ausgelassenen „Hei“. Horst Haller meint in seinem Aufsatz über die *Alte Dame*, wenn das Stück, wie die Oper mit der Scheckübergabe enden würde, (was auch nicht geschieht, weil der Tanz noch folgt), „wäre die Auswirkung des Mordes auf die Güllener nicht gezeig“⁹⁶. Ich bin anderer Meinung, nämlich daß gerade diese Lösung noch stärker wirkt als im Sprechstück. Die heimliche Freude der Güllener steigt allmählich schon während des Stückes, im „Goldenen Apostel“ wird nach Claires Versprechung, der Stadt eine Milliarde zu schenken, getanzt und gejubelt. Auch Claires stichelnde, wilde Aussage in der „Peterschen Scheune“ mit dem Lehrer und dem Arzt : „Wer nicht blechen kann, muß hinhalten, will er mittanzen“ korrespondiert direkt mit dem Finale, wo im Theatersaal nach der Scheckübergabe die Stadtbewohner vor Glück tanzen. Dies ist der Höhepunkt. Die Musik sagt noch mehr als die Worte. In diesem Moment ist es nicht wichtig, daß sie für den Wohlstand getötet haben, sondern, daß sich ihr Leben ändern wird. Der zum Tanz umgearbeitete Schluß erinnert an die Hofmannsthalsche

⁹³ *Ebda*, S. 82.

⁹⁴ *Ebda*, S. 69.

⁹⁵ Vgl. vE, S. 325.

⁹⁶ Vgl. Horst Haller, *Friedrich Dürrenmatts tragische Komödie "Der Besuch der alten Dame"*, in: *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Bd. 2 *Von Hauptmann bis Botho Strauß*, hrsg. von Harro Müller-Michaels, Königstein/Ts. 1981, S. 157.

und von Strauss vertonte „Elektra“. In beiden Fällen ist es ein Triumphanz, beide um der Gerechtigkeit willen. In beiden Fällen erscheint dieser Begriff fraglich und umstritten zu sein. Elektra feiert den ersehnten Tod von Klytämnestra und ihrem Geliebten Ägisth, mit dem die Mutter den Vater Agamemnon ermordet hatte. Das Städtchen feiert das Erlangen von Geld, nach der Vollbringung des Mordes an Ill. Elektra stirbt aus Freude und Erschöpfung, Ill wird der „Tod aus Freude“ zugemutet. In beiden Fällen hat der Tanz keinen Namen, er ist sprachlos und glorreich. Elektra tanzt alleine, obwohl sie die anderen in einem Reigen tanzen sehen will. Hier tanzen alle, Frauen und Männer. Die Szene im „Goldenen Apostel“ korrespondiert mit dem Finale, nicht nur wegen des ähnlichen Schauplatzes. Beide Szenen verlaufen im schnellen Allegro, in beiden wird die Orchestrierung viel reicher und verdichteter als in anderen Szenen. Auch die Tonarten sind verwandt, einmal h-moll, das andere mal A-Dur. Beide Szenen besitzen Stellen der kurzen Stille, absolute Kontraste zum vorherigen Jubel, einmal nachdem Claire ihre Bedingung genannt hat, ein anderes mal nach der Scheckübergabe (Molto Allegro), bevor das diebische, wirre Stampfen beginnt. Die Oper endet in A-Dur.

Der Mord geschieht ohne Zeugen von außen. Die Eunuchen und der Butler werden bald in die Opiumhöhle geschickt. Die Raubmörder haben keine Wahl, entweder der elektrische Stuhl oder der Dienst bei der Milliardärin. Gullen wird durch den Mord keine rechtlichen Folgen erleiden, ebensowenig die mächtige und schlaue Milliardärin. Sie hat sich die Gefolgschaft so zusammengestellt, damit sie sie später problemlos eliminieren kann. Wie das pathetische, gefährliche "Flieh!" des Pfarrers klingt jetzt das düstere „Bleib!“ des Polizisten. Die Mordtat geschieht bei Mondlicht (vielleicht ein Überbleibsel von der *Mondfinsternis*).

Diese Szene besteht aus dem Material der ganzen Oper. Es erscheinen ähnliche rhythmisch-melodische Gruppen. Das gleiche musikalische Material wie an der ersten lyrischen Stelle, wo sich Ill seiner Jugend erinnert („Wir waren die besten Freunde“) wird bei den Worten des Lehrers „Es geht nicht ums Geld [...] es geht darum, ob wir Gerechtigkeit verwirklichen wollen“ wiederverwendet. Das musikalische Motiv, das in der Partie des Bürgermeisters erscheint: „Ich werde natürlich nicht hemdärmelig dastehen, wie jetzt [...]“ kommt wieder, wo die Herren von der Presse zum Imbiß eingeladen werden. Ähnliche Entsprechungen beobachten wir im ersten Bild, wo der Pfändungsbeamte den Zug verläßt und hinter der Tür mit der Aufschrift „Männer“ verschwindet, und wo Ill vom Pfarrer auf den Tod vorbereitet wird.

Ferner gibt es auch wörtliche Ähnlichkeiten, z.B. die Identität der beiden Liebesduette und Sinnbezüge in den Szenen der „Spezereihandlung“ I und II. Sowohl Klara, als auch Alfred wehren sich mit den Worten: „Bitte nicht“, Ill gegen des Pfarrers moralische Belehrungen bezüglich des Propheten Amos, Klara gegen den Chorauftritt, der vorhat, sie mit einem ukrainischen Volkslied zu begrüßen.

5. *Schluß – Ziel und Rezeption des Werkes.*

Die Entstehung der Oper wurde dadurch möglich, daß Dürrenmatt und von Einem viel Gemeinsames besaßen, daß das Sprechstück durch die Vertonung eine neue interessante Dimension bekam.

Die beiden Künstler sind Theatermenschen gewesen. Dürrenmatt hatte Erfahrung mit der Bühne, war selbst einige Zeit Regisseur gewesen, schrieb Stücke fürs Theater, mußte sich sogar vom Theater trennen, um Distanz zu gewinnen, so gut kannte er es⁹⁷. Von Einem wurde von seinem Zeitgenossen Dominik Hartmann „Theatraliker par excellence“ genannt, der den „untrüglichen Instinkt des Theater-Menschen“ besaß, der vom Berliner Theater der 30-er Jahre beeinflusst war⁹⁸. Das mag dadurch bewiesen sein, daß z.B. *Dantons Tod* 37 mal auf der Bühne gespielt wurde. Beide Künstler wollten das Extreme, nicht Alltägliche zeigen: „In meinen Opern geht es immer um Menschen in Extremsituationen, und das geht gar nicht anders, weil ich im Grunde an Konflikten meiner Figuren teilnehme“⁹⁹. Die *Zachanassian* ist außergewöhnlich, und so ist auch ihre Rache. Beide waren am Wesen des Menschen interessiert, an Begriffen wie Gerechtigkeit, Wahrheit, Rache. „Die *alte Dame* ist ein böses Stück, doch gerade deshalb darf es nicht böse, sondern aufs Humanste wiedergegeben werden, mit Trauer, nicht mit Zorn, doch auch mit Humor [...]“¹⁰⁰. So ist auch die Musik bei von Einem. Dürrenmatt war nicht enttäuscht von der Realisierung ihrer gemeinsamen Arbeit¹⁰¹. Der Schriftsteller war bei einigen Proben und bei der Uraufführung dabei.

Von Einem will zum Publikum gelangen, Dialog mit ihm führen, verachtet es nicht, komponiert für sich und für das Publikum, nicht für die Kritiker, spricht die Sprache, die das heutige Publikum verstehen kann, ist also immer aktuell¹⁰². Von Einem richtet eine gewisse Hoffnung an seine Zuhörer. Nicht nur der Genuß allein, sondern das „mitdenkende Empfinden“ ist für von Einem das Entscheidende, eine höhere Art von Genuß: „Ich halte es nicht mit Schiller und dem erzieherischen Moment der Bühne, ‘das Theater als Moralische Anstalt’, trotzdem habe ich es ganz gerne, wenn man durch ein Stück, das man komponiert, gesehen oder angehört hat, etwas bescheidener wird“. Durch die Oper wird der Zuschauer nicht belehrt, soll aber eine Bereicherung erfahren, freundlicher und bescheidener zu sein versuchen¹⁰³. Es ist schon sehr viel, was sich der Komponist von den Menschen wünscht. Dürrenmatts Ziel ist in dieser Hinsicht weniger anspruchsvoll. Der Schriftsteller will andererseits jedoch ans Ende des Denkbaren gehen: „Ich will eigentlich nicht provozieren. Ich möchte Aufmerksamkeit erwecken – ich glaube, daß man heute mit einem Stück sagen wir mal gewisse Warnungen, gewisse Zeichen geben kann, aber nicht daß ich das in der Hoffnung mache, daß sich dann die Menschen ändern“¹⁰⁴.

Die *Alte Dame*, sowohl als Sprechstück, als auch als Oper, wurde auf vielen Bühnen der Welt gespielt. In Glyndbourne wurde die Oper sogar in englischer Sprache aufgeführt.

Als Ausgangspunkt dieser Arbeit diente uns die Untersuchung, in wie weit das Biographische das Werk beeinflusst. Wir haben uns genauer die Veränderungen am Libretto angeschaut und sind dann zur musikalischen Analyse übergegangen. Dieser Vorgang zeigte uns auch die Werkstatt des Musikers und des

⁹⁷ Vgl. H. L. Arnold, S. 48.

⁹⁸ Vgl. D. Hartmann, S.26.

⁹⁹ Vgl. vE, S.126.

¹⁰⁰ Vgl. Nachwort zu *Besuch*, S. 103.

¹⁰¹ Vgl. vE, S. 244.

¹⁰² *Ebda*, 211.

¹⁰³ Vgl. vE, S. 243.

¹⁰⁴ Vgl. H. Goertz, S. 127f.

Dichters. Das Sprechstück hat durch die Vertonung viel gewonnen. Der in Dürrenmatts Stück angelegte Pessimismus scheint durch von Einems Musik erst voll gerechtfertigt zu sein. Der Sarkasmus tritt noch stärker hervor. Die Musik deutet den Text aus, macht die Nuancen deutlicher. Es wird außerdem ein sehr wichtiger Sinn angesprochen, das Hören und die mit ihm verbundene Welt der Gefühle. Das Publikum lacht bei dieser „tragischen Komödie“ nicht, das bedeutet, daß es mitdenkt und mitempfindet. Vielleicht schämt es sich sogar. Damit ist das Ziel erreicht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig, *Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt*, Zürich 1976.

Dürrenmatt, Friedrich, *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Mit einem Nachwort*, Zürich 1956.

Ders., *Stoffe I-III*, Zürich 1981.

Ders., *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht. Nebst einem Helvetischen Zwischenspiel (Eine kleine Dramaturgie der Politik)*, Zürich 1969.

Ders., *Theaterschriften und Reden*, Zürich 1966.

Einem, Gottfried von, *Der Besuch der alten Dame. Eine Oper in drei Akten*, op. 35. Libretto Friedrich Dürrenmatt. Klavierauszug, London 1971.

Ders., Aufnahme der Oper - die Uraufführung in der Wiener Staatsoper 1971, Dirigent: Horst Stein, alte Dame: Christa Ludwig, Ill: Eberhard Wächter, Bürgermeister: Heinz Zednik, Soprane: Laurence Dutoit: Ills Tochter, Emmy Loose: Ills Frau, Tenöre: Ewald Aichberger, Hans Beirer, Karl Terkal, Kurt Equiluz, Bariton: Siegfried Rudolf Frese, Baßbaritöne: Hans Braun, Hans Hotter: der Lehrer, Bässe: Manfred Jungwirth, Alois Pernersdorfer, Harald Prölghof.

Ders., *Ich hab' unendlich viel erlebt. Eine Autobiographie*. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid. Wien 1995.

Ders., *Dantons Tod* op.6 Eine Oper in zwei Teilen (sechs Bilder) frei nach Georg Büchner. Text eingerichtet von Boris Blacher und Gottfried Einem - Klavierauszug, Wien 1947 .

Ders., *Der Prozeß* op.14. Nach dem Roman von Franz Kafka. Neun Bilder in zwei Teilen von Boris Blacher und Heinz von Cramer - Klavierauszug vom Komponisten, Mainz 1953.

Hofmannsthal – Strauss – Briefwechsel, hrsg. von Willi Schuh, 5.erw. Aufl., Berlin 1978.

Kelterborn, Rudolf, *Ein Engel kommt nach Babylon. Anmerkungen zu meiner neuen Dürrenmatt – Oper*, in: „Melos“, NZ, hrsg. von Carl Dahlhaus, [u.a.], 3. Jahrgang, Mainz 1977.

Strauss, Richard, Krauss, Clemens, *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug*, op.85, Berlin-Grunewald 1942.

Sekundärliteratur

- 1) Alami, Marita, *Die Bildlichkeit bei Friedrich Dürrenmatt. Computergestützte Analyse und Interpretation mythologischer und Psychologischer Bezüge*, Köln, Weimar, Wien 1994 [Kölner Germanistische Studien, 35].
- 2) Briner, Andres, *Zu Gottfried von Einems Dürrenmatt - Oper „Der Besuch der alten Dame“*, in: *Views and Reviews of modern German Literature. Festschrift for Adolf D. Klarmann*, hrsg. von Karl S. Weimar, München 1974 (Ürsprünglich Neue Zürcher Zeitung).
- 3) Flashar, Hellmut, *Die Inszenierung der Antike. Das griechische Drama aus der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1994.
- 4) Fringeli, Dieter, *Nachdenken mit und über Friedrich Dürrenmatt. Ein Gespräch*, Breitenbach/Schweiz 1977.
- 5) Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- 6) Goertz, Heinrich, *Friedrich Dürrenmatt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1987.
- 7) Haller, Horst, *Friedrich Dürrenmatts tragische Komödie „Der Besuch der alten Dame“*, in: *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart Bd.2 Von Hauptmann bis Botho Strauß*, hrsg. von Harro Müller - Michaels. Königstein/Ts. 1981, S. 137-162.
- 8) Hartmann, Dominik, *Gottfried von Einem. Eine Biographie*, Wien 1976.
- 9) Jens, Walter, *Ernst gemacht mit der Komödie. Über Mord, Moral und Friedrich Dürrenmatt*, S. 39-44, in: *Friedrich Dürrenmatt Werkausgabe in 30 Bänder*, hrsg. von Daniel Keel, in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 30, Zürich 1980.
- 10) Klein, Rudolf, *Von Einems Dürrenmatt-Oper „Der Besuch der alten Dame“*, in: „Österreichische Musikzeitschrift“ (Gegr. v. Dr. P. Lafite), Register 1971, 26. Jahrgang, S. 302-306.
- 11) Rutz, Hans, *Neue Oper. Gottfried Einem und seine Oper „Dantons Tod“*. Mit Beiträgen von Caspar Neher, Bernhard Paumgartner, Wolfgang Schneditz und Oscar Fritz Schuh, Wien 1947.
- 12) Schmidt, Karl, *Erläuterungen und Dokumente: Friedrich Dürrenmatt „Der Besuch der alten Dame“*, Stuttgart 1975.
- 13) Sotariki, Flora, *Friedrich Dürrenmatt als Kritiker seiner Zeit*, (Diss.) Frankfurt am Main, Bern 1983.
- 14) Wälterlin, Oskar, *Der Besuch der alten Dame*. S. 156-161, in: *Friedrich Dürrenmatt Werkausgabe in 30 Bänder*, hrsg. von Daniel Keel, in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 30, Zürich 1980.