



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 1, 2023

KREATIVE SUCHE VON RICHARD STRAUSS UND HUGO VON HOFMANNSTHAL IN DER OPER 'ARIADNE AUF NAXOS': ZUM PROBLEM DER INTERAKTION VON MUSIK UND WORTEN

© 2023. Tatiana A. Sharypina, Polina D. Kazakowa
*Lobachewskij-Forschungsuniversität Nishnij Nowgorod,
Nishnij Nowgorod, Russland*
Datum der Artikel Übergabe: 19. October 2022
Genehmigt nach Überprüfung: 31. November 2022
Veröffentlichungsdatum: 25. March 2023

Diese Arbeit wurde im Forschungslabor „Untersuchung der nationalen und kulturellen Codes der Weltliteratur im Kontext der interkulturellen Kommunikation“ der Nationalen Forschungsuniversität Lobatschewski in Nischni Nowgorod im Rahmen des strategischen akademischen Führungsprogramms „Priorität 2030“ (Projekt N-457-99_2022–2023) durchgeführt

Inhaltsangabe: Gegenstand des Artikels ist das Problem der Synthese von Kunstarten in der schöpferischen Zusammenarbeit Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Die besondere Verwandlung des Problems "Musik und Wort" wird analysiert, wo der Musiker den Text und der Schriftsteller die musikalische Partitur ihres gemeinsamen Werkes verbessern. Die Ergebnisse zeigen, dass R. Strauss und H. Hofmannsthal sich durch die Konzeption der Wahrnehmung der Antike vereinigten. Die Einstellung zum philosophisch-ästhetischen Erbe von F. Nietzsche, dessen Recherchen weitgehend die theoretisch-philosophische Basis ihrer Zusammenarbeit bestimmt haben, beeinflusste ihr Schaffen. Während die kreative Zusammenarbeit Hofmannsthal – Strauß bei der Arbeit an "Elektra" in der üblichen Weise für die Arbeit eines Komponisten und Librettisten verlief, beruhte die Schaffung des Stücks "Ariadne auf Naxos" auf anderen Prinzipien, die weitgehend ähnlich der Konzeption der Beziehung "Musik und Wort" bei Nietzsche sind und die später zu der mythologische Oper "Die ägyptische Helene" in ihrem Schaffen führten. Die Arbeit an der Oper "Ariadne auf Naxos" war für seine Schöpfer eine begehrte Synthese von gegensätzlichen Einstellungen zur Antike und den tiefen Ursprüngen der antiken griechischen Kunst.

Stichwort: Mythos, mythologische Oper, Interpretation, philosophisch-ästhetische Konzeption, das Zusammenspiel von Kunstarten, das Problem „Musik und Wort“.

Informationen zum Autor: Tatiana A. Sharypina, Doktor der Philologie, habil., Professor mit Lehrstuhl für ausländische Literatur an der Lobachewskij-Forschungsuniversität Nishnij Nowgorod, Bolshaya Pokrovskaya, 37, 603000 Nishnij Nowgorod, Russland. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8585-8983> **E-mail:** swawa@yandex.ru

Polina D. Kazakowa, Kandidat der Philologie, Assistenzprofessor am Lehrstuhl für ausländische Linguistik an der Lobachewskij-Forschungsuniversität Nishnij Nowgorod, Bolshaya Pokrovskaya, 37, 603000 Nishnij Nowgorod, Russland. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2243-8292> **E-mail:** polina_iwliewa@mail.ru

Zum Zitieren: Sharypina, T.A., Kazakowa, P.D. „Kreative Suche von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal in der Oper 'Ariadne auf Naxos': zum Problem der Interaktion von Musik und Worten.“ *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 64–81. (In German) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-64-81>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 1, 2023

CREATIVE SEARCH BY RICHARD STRAUSS AND HUGO VON HOFMANNSTHAL IN THE OPERA "ARIADNE ON NAXOS": TO THE PROBLEM OF MUSIC AND WORDS INTERACTION

© 2023, Tatiana A. Sharypina, Polina D. Kazakova
*National Research Lobachevsky State University
of Nizhny Novgorod, Nizhni Novgorod, Russia*
Received: October 10, 2021
Approved after reviewing: April 10, 2022
Date of publication: March 25, 2023

Acknowledgements: This work was carried out at the Research Laboratory "Study of National and Cultural Codes of World Literature in the Context of Intercultural Communication" of National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod within the framework of the Strategic Academic Leadership Programme "Priority 2030" (project N-457-99_2022-2023).

Abstract: The subject of the article is the problem of the synthesis of arts in the creative collaboration of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. A special turn of the problem «music and word» is analyzed, when a musical performance arises in close cooperation between a composer, who is responsible for correcting the text and a writer dealing with the musical palette of their common creation. R. Strauss and G. Hofmannsthal were united by the very concept of the philosophical and aesthetic inheritance of F. Nietzsche, whose research predetermined the theoretical and philosophical basis of their cooperation. The creation of the play «Ariadne on Naxos» was based on the principles, in many respects similar to the Nietzsche's concept of the relationship between music and word. It also made it possible to turn to mythological operas «Helena of Egypt». It is concluded, the work on the opera «Ariadne on Naxos» has become a long-awaited synthesis of opposing views on antiquity and the deep origins of ancient Greek art for its creators.

Keywords: myth, mythological opera, interpretation, philosophical and aesthetic concept, interaction of arts, the problem of music and word.

Information about the authors: Tatiana A. Sharypina, DSc in Philology, Professor, Head of the Department of Foreign Literature, National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Bolshaya Pokrovskaya St., 37, 603000 Nizhny Novgorod, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8585-8983> **E-mail:** swawa@yandex.ru
Polina D. Kazakova, PhD in Philology, Assistant Professor of the Department of Foreign Linguistics, National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Bolshaya Pokrovskaya St., 37, 603000 Nizhny Novgorod, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2243-8292> **E-mail:** polina_jwliw@mail.ru
For citation: Sharypina, T.A., Kazakova, P.D. "Creative Search by Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal in the Opera 'Ariadne on Naxos': to the Problem of Music and Words Interaction." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 64–81. (In German) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-64-81>

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/SAFHJP>
УДК 821.112.2.0
ББК 83+83.3(4Гем)

ОПЕРА «АРИАДНА НА НАКСОСЕ» В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ РИХАРДА ШТРАУСА И ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И СЛОВА

© 2023 г. Т.А. Шарыпина, П.Д. Казакова
*Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия*
Дата поступления статьи: 10 октября 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 10 апреля 2022 г.
Дата публикации: 25 марта 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-66-81>

Работа выполнена в лаборатории «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации» Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» (тема Н-457-99_2022-2023)

Аннотация: Рассматривается проблема синтеза искусств в творческом союзе Гуго фон Гофмансталя и Рихарда Штрауса. Анализируется особый поворот проблемы «музыка и слово», когда музыкальный спектакль возникает в тесном содружестве композитора и писателя, когда музыкант корректирует текст, а литератор — музыкальную палитру. Р. Штрауса и Г. Гофмансталя объединяла сама концепция восприятия античности, а также отношение к философско-эстетическому наследию Ф. Ницше. Создание спектакля «Ариадна на Накосе» базировалось на принципах, во многом сходных с ницшеанской концепцией взаимоотношения музыки и слова, позволивших впоследствии обратиться к жанру мифологической оперы «Египетская Елена». Делается вывод, что работа над оперой «Ариадна на Накосе» явилась для ее создателей желанным синтезом противоположных точек зрения на античность и глубинные истоки древнегреческого искусства.

Ключевые слова: миф, мифологическая опера, интерпретация, сюжет, философско-эстетическая концепция, взаимодействие видов искусства, проблема музыки и слова.

Информация об авторах: Татьяна Александровна Шарыпина — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, ул. Большая Покровская, д. 37, 603000 г. Нижний Новгород, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8585-8983>
E-mail: swawa@yandex.ru

Полина Дмитриевна Казакова — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной лингвистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, ул. Большая Покровская, д. 37, 603000 г. Нижний Новгород, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2243-8292> **E-mail:** polina_iwliewa@mail.ru

Для цитирования: Шарыпина Т.А., Казакова П.Д. Опера «Ариадна на Накосе» в творческих исканиях Рихарда Штрауса и Гуго фон Гофмансталя: к проблеме взаимодействия музыки и слова // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 1. С. 64–81. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-64-81>

Die Synthese von Ton und Wort ist eine der Hauptideen in den ästhetischen Forschungen der deutschen Künstler des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. E.T.A. Hoffmann war nicht nur ein Komponist, sondern auch ein Schriftsteller. Die theoretischen Aspekte der Interaktion der Künste wurden im Laufe des ganzen Lebens von Richard Wagner entwickelt, der vom Schaffen der neuen synkretischen Kunst geträumt hat. Mit den philosophischen Aspekten des genannten Problems haben sich A. Schopenhauer, F. Nietzsche, T. Adorno, T. Mann beschäftigt. Richard Strauss hat sich auch für das Problem der Kunstsynthese interessiert. Die schöpferische Unrast dieses Komponisten ist äußerst komplex, vielfältig und bisweilen widersprüchlich. Begonnen als Bewunderer und Anhänger der ästhetischen Prinzipien von R. Wagner, hat der Komponist einen langen Weg zurückgelegt: mit der Expressionismus-Erfahrung („Salome“, „Elektra“), mit der Komödie „Der Rosenkavalier“ ist er auf „Ariadne auf Naxos“ und „Aribella“ mit dem leichten Kammerklang gekommen. Die Forscher [2] betonen, dass das musikalische Werk von R. Strauss die Kunst der Darstellung und nicht des Ausdrucks ist. Der Komponist von Programmsymphonien gilt voll und ganz als Vertreter des Naturalismus. Außerdem ist es möglich, die Merkmale des Realismus in seinen Werken zu entdecken. R. Strauss wurde von den Meisterwerken der Literatur inspiriert, was die wesentliche Rolle beim Schaffen eigener Werke und Gesangstücke gespielt hat. Das „Wandrer's Sturmlied“ nach einem Gedicht von Goethe ist ein Beweis dafür. Die Dichtungsart von R. Strauss, mit einem literarischen Text umzugehen, entspricht in vielerlei Hinsicht den von Nietzsche gestellten Anforderungen, wenn er von der besonderen musikalischen Erregung spricht, die aus dem Unterbewusstsein kommt und nicht durch den starren Rahmen des Librettos gefesselt ist. Die Tondichtungen von R. Strauss sind in ihrer Konzeption

von den Programmbeschränkungen befreit. Diese Konzeption ist allein durch den rein inneren Ablauf dieser „Dramen ohne Worte“ bedingt, deren Teilnehmer die Melodien selbst sind [2]. Genau diese Art von Programm bestimmt den Stil der Tondichtung „Also sprach Zarathustra“, die keineswegs eine direkte Widerspiegelung von Nietzsches Philosophie in der Musik ist. Dies wird bereits durch den Untertitel selbst hervorgehoben („Frei nach Nietzsche“).

Der deutsche Komponist war kein Theoretiker auf diesem Gebiet, obwohl er als Anhänger und Bewunderer Wagners dem Verhältnis von Ton und Wort in der Oper besondere Aufmerksamkeit schenkte und sich darum bemühte, dass jedes auf der Bühne gesprochene Wort nicht nur hörbar, sondern auch bedeutsam war. Im Hinblick auf das Problem „Ton – Wort“ ist die kreative Art von R. Strauss, mit Librettisten zu arbeiten, bezeichnend. Kein Libretto wurde von ihm so vertont, wie er es von seinen Literaten erhielt. R. Strauss wählte die Themen nicht nur selbst aus, sondern war auch aktiv an deren Entwicklung beteiligt. Unter den Librettisten von R. Strauss waren nicht nur die berühmtesten Meister ihres Fachs (E. Wolzogen, A. Lindner und I. Gregor), sondern auch Spezialisten für feinen Psychologismus und herausragenden Meister der Sprache des zwanzigsten Jahrhunderts – Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal wurden nicht nur durch ihr Interesse an denselben Themen der griechischen Mythologie verbunden, sondern auch durch das bestimmte Wahrnehmungskonzept der Antike, das sich im Laufe ihrer Zusammenarbeit weiterentwickelt hat, und durch ihre Einstellung zum philosophischen und ästhetischen Erbe von Nietzsche. Insbesondere ging es um die Stellung und Lösung des Problems betreffend „Ton und Wort“, das von F. Nietzsche in den Forschungen weitgehend determiniert wurde. Das Ergebnis ihrer künstlerischen Tätigkeit waren die Opern „Elektra“, „Ariadne auf Naxos“ (1912), „Die ägyptische Helena“ (1928). Die Arbeit an der Opera buffa „Die Liebe der Danae“ wurde durch den Tod von Hofmannsthal tragisch unterbrochen. Auch wurde darauf hingewiesen, dass die schöpferische Zusammenarbeit Hofmannsthal–Strauss im Laufe der Arbeit an „Elektra“ mit klassischer Rollenverteilung zwischen Komponisten und Librettisten und ihrer Interaktion gelaufen ist. In diesem Zusammenhang ist es besonders bemerkenswert, dass die Oper „Ariadne auf Naxos“ auf anderen Prinzipien beruhte, die dem nietzscheanischen Konzept des Verhältnisses zwischen Wort und Ton ähneln. Die Kammeroper „Ariadne auf Naxos“ war ein reiner Zufall. Für die Aufführung im Deutschen Theater Berlin wurde die Kom-

bination aus Schauspiel und Oper konzipiert. Sie haben Molières „Der Bürger als Edelmann“ gewählt. Die „türkische Weihe“ sollte ursprünglich durch das Divertimento ersetzt werden. Die Oper sollte zu einem Geschenk an Max Reinhardt werden, einen der größten deutschen Regisseure, der maßgeblich dem großen Beitrag zur Inszenierung der Oper von R. Strauss „Der Rosenkavalier“ geleistet hat. Im Zusammenhang mit dem Problem der Interaktion und Synthese der Künste ist das Studium der Geschichte und das Schaffen der tragikomischen Oper „Ariadne auf Naxos“ ziemlich ersprießlich und lehrreich. Die Komödie von Moliere wurde als eigentümlicher Kern von H. von Hofmannsthal nicht zufällig gewählt. Der französische Dramatiker hat dreizehn Theaterstücke geschrieben, in denen die Musik die führende Rolle spielt. Zusammen mit Lully hat er (auf der Grundlage des Hofballetts) eine neue Gattung der Ballettkomödie geschaffen. Den Forschern zufolge hat er solcherweise den Weg für eine neue Gattung – Opera buffa – geebnet [5, S. 33–52]. Im 20. Jahrhundert gehören die Werke von R. Strauss zu den berühmtesten dieser Gattung. Die Idee, die satirische Komödie, die improvisierte Harlekinade über die „untreue Zerbinetta und ihre vier Partner“ mit dem Musikdrama über die mystische Verwandlung der sehnsüchtigen Ariadne zusammenzufügen, stammte von Hofmannsthal. Dies war im Geiste dieser Zeit. Doch selbst in der Zeit, wenn die Interaktion von den unterschiedlichsten Gattungen besonders beliebt war, war die Kombination von leichter französischer Komödie und der Kammeroper zu einem mythologischen Thema in einem Theaterstück nicht akzeptabel. Die Uraufführung fand im Oktober 1912 in einem kleinen, gerade eröffneten Theater in Stuttgart statt und stieß beim Publikum auf keinerlei Interesse oder Verständnis, obwohl R. Strauss selbst dirigiert, Max Reinhardt die Inszenierung geführt haben und die Gesangspartituren von den besten Sängerstars Europas dargestellt wurden. Strauss entschied sich erst 1916, die Oper von der Komödie zu trennen, als eine neue Einleitung geschrieben wurde. Die übermäßig langen Vorstellungen der ersten Fassung waren im Allgemeinen nicht besonders erfolgreich. Gleichfalls Hofmannsthal empfand die Verbindung von Oper und Schauspiel als „zu schematisch“ und „gezwungen“ [12, S. 66–74]. Er schrieb daher bis zum 12. Juni 1913 gegen den anfänglichen Widerstand des Komponisten ein neues Vorspiel zu Strauss' Oper, das die Komödie ersetzen sollte und sich ironisch mit der Entstehungsgeschichte des Werks selbst auseinandersetzt. Der musikalische Stil des in der zweiten Fassung ergänzten „Vorspiels“ unterscheidet sich deutlich von dem der eigentlichen „Oper“. Im Vorspiel regiert ein leichter

Parlando-Stil vor. Die orchestrale Einleitung des Vorspiels nimmt bereits „wie bei einem Potpourri“ musikalische Motive vorweg, die erst im weiteren Verlauf ihre Bedeutung gewinnen (detailliert: [12, S. 66–74]). Das Vorspiel ist als durchkomponierte Großform mit rhythmisierten Rezitativen gestaltet. In der Oper bildete der Komponist die geschlossenen Formen der älteren Operntypen von *Opera seria* und *Opera buffa* nach, die er miteinander verband [9, S. 703]. Der Komponist war von der Idee dieser außergewöhnlichen Synthese so fasziniert, dass er noch 30 Jahre später, im Jahre 1942, schrieb, die ursprüngliche Idee sei reizvoll dank der Kombination der vernünftigen Komödie in Prosa, des Balletts und des Theaterstücks im Geiste der *Commedia dell'arte*. Der Komponist führte den Misserfolg der Inszenierung auf die Inkompetenz des Publikums zurück, das sich zwar für die Komödie, nicht aber für die Oper interessierte, und die Bewunderer der Oper waren von Molière nicht besonders angezogen [2, S. 383].

In der Geschichte der Operkunst hat der Mythos von Ariadne und Theseus immer wieder die Komponisten von Monteverdi bis Milhaud und Orff inspiriert. Der Mythos wurde zum Sujet der Oper in einem Aufzuge dank H. von Hofmannsthal geworden. Sowohl der Komponist als auch der Dramatiker waren in ihrem frühen Schaffen von Nietzsches Philosophie beeinflusst. In vielen Werken des deutschen Philosophen sind verwandte Gebilde von Labyrinth, Theseus, Ariadne und Dionysos zu finden, der sich mit Ariadne verheiratet, nachdem sie von dem athenischen Helden auf Naxos verlassen worden war. Diese Bilder der antiken griechischen Mythologie wurden von Nietzsche symbolisch umgedeutet und dienten zur Veranschaulichung der Hauptgedanken seiner Lehre. Insbesondere ist Theseus (entsprechend der Theorie von der Geburt des „Übermenschen“) der „höchste Mensch“, der seinen Zweck nicht erfüllt hat. Der „Übermensch“ ist der Spross von Dionysos und der verwandelten Ariadne. Dieses mythologische Sujet diente übrigens auch zur Veranschaulichung von Nietzsches These, dass die höchste geistige Gesundheit eines Individuums die Fähigkeit ist, Krankheit und Schmerz zu überwinden, und dass das Leiden zur Selbstbestimmung beiträgt.

Das Leben des Mythos besteht in seinen Interpretationen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass das Drama „Ariadne auf Naxos“ von Paul Ernst, Dramatiker und Theoretiker des Neoklassizismus, fast zeitgleich mit der Oper von Hofmannsthal–Strauss erschien („Ariadne auf Naxos. Ein Schauspiel in drei Aufzügen“, Weimar 1912). Der deutsche Neoklassizismus manifestierte sich vor allem in der Dramaturgie. Vom theoretischen Standpunkt aus, vertrat der deut-

sche Neoklassizismus solche Kunst, die auf strengen und notwendigen Gesetzen beruht. So prätendierte er auf die Kontinuität der Antike und des französischen Klassizismus. Der ausgeprägte antidemokratische Charakter der Hauptbestimmungen vom deutschen Neoklassizismus ist zu betonen, die sich gegen das naturalistische Drama richteten, in dem jeder beliebige Mensch zur Hauptperson werden konnte. Die Hauptperson des neoklassischen Dramas konnte nur ein „Erhabener“ sein, der den absoluten „Wert“ besaß. Den Einfluss auf die Theorie des deutschen Neoklassizismus hat Nietzsches einseitig interpretierte Konzeption des „Übermenschen“ ausgeübt. Aus der Sicht der neoklassischen Theorie sollte das Theater, und vor allem die Tragödie, dem Zuschauer eine Vorstellung von der höheren Notwendigkeit geben, vom unvermeidlichen Zusammenstoß des Willens mit einem ihm feindlichen und bedrückenden Gesetz, unter dessen Einwirkung der Wille zugrunde geht, aber gerade das Prinzip der Freiheit in seinem Untergang verwirklicht. Die höchste Aufgabe der Tragödie besteht nach P. Ernst darin, den Zuschauer aus den gewohnten Gesetzen des Alltagswesens herauszulösen, um in ihm eine Illusion von der grenzenlosen Freiheit des menschlichen Willens zu erzeugen, der gerade in seinem Tod seine Größe behauptet. Die philosophische Begründung für diese Theorie ist die *Maxime amor fati*, die im ethischen System von F. Nietzsche mühselig erarbeitet wurde. Das Drama „Ariadne auf Naxos“ von P. Ernst ist nach allen oben genannten Kanons des Neoklassizismus konstruiert; es enthält auch die theatralische Interpretation von Nietzsches Mythologem – Theseus ist ein „Übermensch“, der die Bestimmung des Menschen nicht verwirklicht hat. Der Hauptkonflikt des Dramas ist die Antinomie zwischen dem subjektiven Streben des Menschen und der Dynamik der von seinen Handlungen unabhängigen Außenwelt. In der Interpretation von P. Ernst wird Theseus, der athenische Held, der den Minotaurus besiegt hat, eher zu einem Aufklärer, der die Menschheit aus der Ära der Barbarei und Gewalt in die Welt des Guten und Schönen führen möchte, die auf der hohen moralischen Verantwortung der Person beruht. Zusammen mit Ariadne träumt der Held davon, den neuen Staat zu führen, in dessen Bürgern das ihm sakrosankte Prinzip der Geburt vom „höchsten Wesen“ aus dem „adligen“ verwirklicht würde. Das Theaterstück beginnt mit der Ankunft der Hauptpersonen auf Naxos und ähnelt in seiner dramatischen Struktur Sophokles' König Ödipus. Der Kritiker Ernst sagte, Ödipus könne als Vorbild höchster tragischer Meisterschaft dienen. Ähnlich wie das Leben von Ödipus werden die Bestrebungen von Ariadne und Theseus durch die

Blutschuld belastet. Ernst ertappt seine Heldin auf frischer Tat: Sie schenkt ihrem Vater Minos den vergifteten Trank ein. Darin besteht die freie Interpretation des Mythos von diesem Dramatiker. Obwohl Ariadne das Verbrechen unabsichtlich begeht (sie hofft, dass ihr Vater nur einschlafen wird), sind die hohen Bestrebungen der Helden nicht dazu bestimmt, wahr zu werden, weil sie auf der falschen Basis beruhen. Im letzten Monolog vor seinem Tod (die Inselbewohner töten den „Vatermörder“) Theseus, der die Schuld auf sich genommen hat erkennt der Held seine Blindheit, die durch die Idee erzeugt wurde, und die Subjektivität seiner Bestrebungen, die keine feste Basis haben. Er sieht seinen Fehler darin, dass er in die Idee und gute Absichten vernarrt war und das Schicksal und die Bedürfnisse der Welt vergessen hat. Nach der Meinung von K. Skrodzki, ist „Ariadne auf Naxos“ vor allem die Tragödie von Theseus, nicht von Ariadne, deren Tat nur die funktionale Bedeutung hat und dazu dient, zu zeigen, dass Theseus' Bestrebungen der göttlichen Weltordnung verletzen [15, S. 123]. Die Verkörperung von den „dunklen“ Seiten des menschlichen Lebens und der menschlichen Seele im Theaterstück ist das Symbol des „schrecklichen Sees“, auf dessen Oberfläche der Glanz des Lichts erscheint, der der Hoffnungsschimmer der zukünftigen Freiheit in dem komplexen dramatischen System widerspiegelt. In dem Theaterstück manifestieren sich durch Dionysos der ewige Kampf zwischen „Gut“ und „Böse“ und die Konfrontation zwischen „Rationalem“ und „dem in der Nacht erbrausten See“ als Grundprinzip des Lebens. Das Schicksal des Menschen liegt im Leiden, das seine Seele erhebt. Paul Ernst rechtfertigt und macht sogar das Leiden des Menschen heilig, was zur Bildung des Kultes geführt hat. Im Gegensatz zum philosophischen Konzept der „Ariadne auf Naxos“ von Hofmannsthal–Strauss, das eine optimistische Vorstellung von der ewigen Erneuerung des Lebens zur Grundlage hat, in der Anzeichen der gewissen Polemik zu sehen sind, ist die Tragödie von Ernst zu pessimistisch. Die vom Dramatiker präsentierte Antike ist weit von der klassischen Vollkommenheit entfernt und von Gewalt und Irrationalität gehüllt.

Die Idee der Bewältigung, der Verklärung durch Leiden wurde in der tragikomischen Oper „Ariadne auf Naxos“ kreativ entwickelt. In Briefen an Richard Strauss, in Gesprächen, Tagebuchaufzeichnungen und Kommentaren versuchte Hofmannsthal, die Grundgedanken zur Entwicklung der Oper zu erläutern, die vor allem mit der einfachen, aber lebenswichtigen Frage der Treue verbunden sind. In dieser Oper versuchte Hofmannsthal die moralische und ethische Frage zu lösen. Diese Frage besteht darin: Soll der Mensch von der

verlorenen Vergangenheit für die Ewigkeit besessen sein und bis zum Tod unveränderlich bleiben. Oder muss der Mensch weitergehen, sich verändern und dennoch seine Menschlichkeit bewahren, ohne zum unverständigen Biest zu werden. Gleich wie Nietzsche, der die Selbstverneinung als Grundprinzip der menschlichen Entwicklung und das Auftreten des „Übermenschen“ behauptete, sah Hofmannsthal die Verklärung als höchste Gabe des Lebens an, dennoch ist die Würde des Menschen an Treue und Beständigkeit gebunden. Aus der Sicht von H. von Hofmannsthal ist dies einer der grundlegendsten Widersprüche, auf denen das Sein beruht. Dem Schriftsteller zufolge war Ariadne der Zerbinetta entgegengesetzt, wie schon Elektra der Chrysothemis. Allerdings bleibt Elektra nicht anderes übrig, außer zu sterben. Auch Ariadne würde gerne sterben, aber „ihr Boot wird sie zu neuen Meeren tragen“. Darin sah Hofmannsthal die Bedeutung der Verklärung, diese Metamorphose, das Wunder aller Wunder, das wahre Geheimnis der Liebe [22, S. 134–135]. Zum Inhalt der Oper betonte Hofmannsthal später, dass er vor allem das Verhältnis zwischen dem Erschaffer und der Realität um ihn herum mit der idealen Welt darstellen möchte. Als Leitmotiv in diesem Werk nennt der Schriftsteller das Thema der Verklärung des Menschen durch die Liebe. In dem Moment, in dem die Gemütsbewegung der verlassenen Heldin ihren Höhepunkt erreicht, begegnet die reine, tapfere und von der Vortäuschung fremde Ariadne dem Bacchus-Dionysos. Sie hält ihn für den Boten des Todes, Hermes, vertraut ihm, bricht in Unwissenheit ihr Gelübde und verspürt die verklärende Liebe. Doch indem er Ariadne hilft, zu neuem Leben zu erwachen, verändert sich Bacchus-Dionysos selbst. Erst am Ende wird er zum Gott. Die Seelentragedie der Heldin und ihre mystische Auferstehung wird der Zerbinetta mit „ihren Gefährten in allen Gestalten“ entgegengesetzt, die sogenannte Dame von Welt, die durch Schubladendenken charakterisiert sein könnte. Diese Gegenüberstellung hält der Dramatiker bis zum Ende der Oper aufrecht, in dem sich Zerbinettas Träume von einem „göttlichen“ Liebhaber für Ariadne in der Liebe mit Bacchus erfüllen: „Als ein Gott kam jeder gegangen, // Und sein Schritt schon machte mich stumm, // Küßte er mir Stirn und Wangen, // War ich von dem Gott Gefangen // und gewandelt und um! // Als ein Gott kam jeder gegangen, // Jeder wandelte mich um, // Küßte er mir Mund und Wangen, // Hingegeben war ich stumm! // Hingegeben war ich stumm! // Hingegeben war ich stumm! // Kam der neue Gott gegangen, // Hingegeben war ich stumm!“ [16, S. 46].

Im Gegensatz zu dem emotional intensiven und psychologisch komplexen Text von „Elektra“ ist „Ariadne auf Naxos“ leicht, ohne rhythmische und lexikalische Komplexität, lakonisch und goethisch gestaltet. Es ist kein Zufall. Im Laufe der Arbeit an der Oper waren H. von Hofmannsthal und R. Strauss wieder dem Ideal der Antike von Winckelmann zugewandt, das sie einst verneint hatten. Sie haben sich Mühe gegeben, die vormalig gegensätzlichen Konzepte zu vereinigen, zumal die Idee der ewigen Erneuerung, „Verklärung“ und Entwicklung einer der obersten von Goethes Philosophie ist: „Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen // Alle Lust und alle Qual, // Alles kann ein Herz Ertragen // Einmal um das Mall <...> // Muss dich aus dem Dunkel heben, // War es auch um neue Qual, // Leben muss du, liebes Lebeleben noch stirbt eine Mal!“ [16, S. 28].

Diese Zeilen aus Harlekins Monolog entsprechen durchaus den moralischen und ethischen Traditionen von Goethe. Das Libretto der Oper ist äußerst skizzenhaft. Die Figuren der Helden sind nur umrissen, wie skizziert. Hugo von Hofmannsthal hatte vor, eine Oper zu schaffen, die auf der ätherischen Mischung von Stilen beruht, aus der Barockoper und der Improvisation, der Oper und der Komödie zu einem Theaterstück werden. Dazu diente der Anlass seitens des Haushofmeisters, die ernste Oper mit Maskenkomödie den Gästen vorzustellen, was sich mit dem scherzhaften Epilog von Zerbinetta beendet:

Die Oper 'Ariadne' ist, was Dekoration (und Kostüme) betrifft, nicht etwa parodistisch zu halten, sondern ernsthaft im heroischen Opernstil der älteren Zeit (Louis XIV. oder Louis XV.), ältere vorhandene Dekorationen zu Gluckschen Opern können zur Richtschnur dienen, eventuell wird auch aus solchem Material die Dekoration zusammengestellt werden können. Heroischer Meeresstrand mit einer Höhle, womöglich alte Kulissen (Bäume, Felsen) mit geraden Gassen. Das Ganze dem Poussinschen Stil angenähert. Die Höhle der Ariadne kann entweder plastisch oder flach gemalt sein, in letzterem Falle muß sie aber einen praktikablen Eingang haben.

Unerlässlich ist die Andeutung, daß hier ein Spiel im Spiele, eine Bühne auf der Bühne gemeint sei. Diese kann erfolgen durch ein eingebautes Proszenium als Bühnenrahmen mit vergitterten Logen sowie ein paar Statisten: auch drei im Stil des XVIII. Jahrhunderts in die heroische Bühne hineinhängende Kronleuchter werden zu dieser Illusion beitragen, die jeweils von dem Regisseur auch auf anderem Wege erzielt werden kann [20].

Die Inszenierung des Theaterstücks sollte in freier Art und Weise erfolgen und keine besonderen Tricks seitens der Regisseure erfordern: „Ein großer Saal im Barock- oder Rokokostil, in welchem die ‘Bühne’ von Theaterarbeitern eben eingebaut wird, die Räume für die Garderoben der Sänger und Masken können außerhalb des Raumes angenommen werden oder gleichfalls in dürftiger improvisierter Weise in den Saal eingebaut werden, das Gesamtbild soll von dem einer ‘Probephühne’ nicht sehr abweichen, die Rückseite von Prospekten und Kulissen darf und soll sichtbar werden, die Beleuchtung soll dürftig sein, kurz, das Ganze kann von einem geschickten Regisseur mit Hilfe jeder Operndekoration, die einen – nicht gerade mittelalterlichen – Saal darstellt, hergestellt werden“ [20]. Die seltenen Anmerkungen im Libretto, die Arien oder Figurenauftritte begleiten, sind lakonisch: „Harlekin [verwegen]; Brighella [jung, tölpelhaft]; Scaramuccio [Gauner, 50jährig]; Truffaldin [alberner Alter]; hinter ihnen Zerbinetta. Kommen von vorne auf die Bühne, schicken sich an, Ariadne durch einen Tanz zu erheitern. Zerbinetta bleibt seitwärts an der Kulisse. Echo, Najade, Dryade sind während Ariadnes Monolog verschwunden“ [20]. Auch der Auftritt von Bacchus-Dionysos wird sehr prägnant dargestellt: „Die Bühne bleibt nach Abgang der fünf Masken (Zerbinetta, Harlekin usw.) leer. Zwischenspiel des Orchesters, auf Bacchus bezüglich, durchaus fremdartig, geheimnisvoll; sodann: Najade, Dryade, Echo treten, fast zugleich, hastig auf von rechts, links und rückwärts“ [20].

Das Werk basiert auf dem Gegensatz zwischen hoher und niederer Kunst mit ihren Repräsentanten der heroischen Oper und der Komödie. Dabei spielen Hoffmannsthal und R. Strauss mit der Verbindung mehrerer Zeitebenen – der Zeit Molières, der Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts und zusätzlich mit der Antike, die durch den Ariadne-Mythos einfließt. Die Autoren griffen dazu in Text, Musik und Szene auf das Mittel des Zitats zurück, das sie auf verschiedene Weise verwendeten. Es scheint, als folge Hofmannsthal den Anweisungen Nietzsches in seinem an den Librettisten-Dramatiker gerichteten Artikel „Über die Musik und das Wort“, die Phantasie des Komponisten nicht durch holpriges Libretto einzuschränken, sondern nur das allgemeinste Schema vorzugeben. Nach dem Lesen dieses verblüffenden Werkes, das auf der Mischung eines von tiefen philosophischen Gedanken durchdrungenen Dramas mit der spielerischen Harlekinade basiert, fand Richard Strauss den betörenden Stoff für den Komponisten, der die Möglichkeit anbot, den bereits etablierten Kanon der Gattungen zu ändern. Hofmannsthal erklärte seine Absichten in mehreren Briefen an den Komponisten.

Für ihn war vor allem das „Allomatische“ (die innere Verwandlung) wichtig. Am 28. Mai 1911 bezeichnete er das „Eigentliche“ als das „seelische Geweb“ und am 23. Juli als „das leuchtend-schimmernde Medium, worin die geistige Erscheinung erst eigentlich Erscheinung wird“ [22]. Die Partitur von „Ariadne auf Naxos“ ist ein perfektes Beispiel dafür, wie die Musik die Vorstellungen aus dem Unterbewusstsein hervorrufen kann. Das Unterbewusstsein, das dann als erforschtes Geheimnis in Worte gefasst wird, geht in das helle Bewusstsein über. In diesem Fall macht die Musik das Wort umfangreicher und informativer. R. Strauss komponierte die Oper, wo die Musik waltet, im Stil des XVIII. Jahrhunderts, mit Arien, Duetten und Ensembles, alt in der Form, aber neu im Geist, witzig, parodistisch und voller tiefer Bedeutung. Der Komponist übt einen verstärkten Einfluss auf den Librettisten aus und gibt genaue Anweisungen, wie die einzelnen Episoden zu schreiben sind. Wie er es sieht. Ariadne – die Altstimme, Bacchus – den lyrischen Tenor, Zerbinetta – den hohen Koloratursopran (Sieh: [2, S. 386]).

Im Gegensatz zu den frühen „antiken“ Tragödien und der Oper „Elektra“ beruht der Konflikt in „Ariadne auf Naxos“ nicht auf der Konfrontation zwischen den menschlichen Bestrebungen und der gottgewollten Ordnung, dem Individuum und dem auf ihm lastenden Schicksal, sondern auf der Zwiespältigkeit des Einzelnen. Die „Verwirrung der Gefühle“ der Heldin wird durch Erinnerungen an verlorenes Glück verursacht:

Ariadne (an der Erde):

Wo war ich? tot? und lebe, lebe wieder // Und lebe noch? // Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe! // Zerstückelt Herz, willst ewig weiter schlagen? // (Richtet sich halb auf) // Was hab' ich denn geträumt? Weh! schon vergessen! // Mein Kopf behält nichts mehr; // Nur Schatten streichen // Durch einen Schatten hin. // Und dennoch, etwas zuckt dann auf und tut so weh! // Ach! [19].

Im Gegensatz zu Elektra ist Ariadne der Gedanke an Rache fremd. Die Heldin von Hofmannsthal–Strauss empfindet die „Aufregung“ der Gefühle als „Schmach“ und versucht, ihren Zwiespalt zumindest im Tod zu beseitigen. Die Integrität der Natur von der Heldin manifestiert sich vor allem in der Liebe. Das Gefühl für Theseus, der sie verlassen hat, wird als ein besonderer Zustand der Verlorenheit in dem Geliebten wahrgenommen: „Ein Schönes war, hieß Theseus – Ariadne // Und ging im Licht und freute sich des Lebens! // Warum weiß

ich davon? ich will vergessen! // Dies muß ich nur noch finden: es ist Schmach // Zerrüttet sein, wie ich! // Man muß sich schütteln: ja, dies muß ich finden: // Das Mädchen, das ich war! // Jetzt hab' ich's — Götter! daß ich's nur behalte! // Den Namen nicht — der Name ist verwachsen // Mit einem anderen Namen, ein Ding wächst // So leicht ins andere, wehe!“ [16, S. 27]. Die von Theseus verlassene Heldin verliert sogar ihren Namen, weil ihr Name mit dem des Geliebten „verschmolzen“ ist („Der Name ist verwachsen // Mit einem anderen Namen“). Das Verhalten von Zerbinetta, die Männer nur als Repräsentanten der „anderen Hälfte der Menschheit“ liebt, steht im Gegensatz zum Leiden von Ariadne. Das Vorhandensein von zwei gegensätzlichen Handlungsplänen erlaubt dem Dramatiker, eine Atmosphäre leichter Ironie zu schaffen. Alles ist vergänglich, und Ariadne wird dennoch Theseus in den Armen des Gottes vergessen. Obwohl die Oper nach der Heldin benannt wurde, gehen zwei Personen in diesem Werk durch das Leiden zur Entwicklung und Wiedergeburt: Ariadne, die von Theseus verlassen wurde, und der junge Bacchus, der gegen Circes kämpft. Nach der Meinung von Hofmannsthal, haben beide Helden etwas Schicksalhaftes an ihnen. Sie wurden für höhere Berufung, für die Verklärung erwählt. In dem Essay „Ariadne“ vergleicht der Dramatiker Harlekin und Bacchus und charakterisiert sie folgenderweise: „Harlekin ist bloße Natur, ist seelenlos und ohne Schicksal, obschon ein Mann; Bacchus ist ein Knabe und schicksalsvoll. Harlekin ist irgendeiner, Bacchus ist ein einziger? Ein Gott, auf dem Wege zu seiner Gottwerdung. In Bacchus ist das einzig Liebenswerte, Liebewirkende der höheren Stufe verdichtet: Schicksal <...> Wo die gemeine Natur widerstandslos hinsinkt, vermag er zu widerstehen: alles entschleiert sich seiner scharfen? Schicksalsvollen Ahnung: Verwandlung nach oben, Verwandlung nach unten“ [15, S. 125]. Diese Charakterisierung entspricht im Wesentlichen den nietzscheanischen Überlegungen über den Menschen und den „Übermenschen“. Dem nietzscheanische Dionysos ähnlich, ist Bacchus von Hofmannsthal vor allem ein Wesen mit tragischem Schicksal, was sowohl durch den Chor der Nymphen und Dryaden, die sein Erscheinen vorwegnehmen, als auch durch den Monolog des Helden selbst immer wieder betont wird. In der letzten Szene der Oper gibt es eine doppelte Transformation: Ariadne erwacht zu einem neuen Leben durch die Liebe von Bacchus, aber Bacchus wird selbst, von der Liebe der Heldin inspiriert, zu einem wahren Gott, der in der Lage ist, zusammen mit Ariadne die Welt auf eine neue „höhere Stufe“ zu heben. Der Refrain der letzten Szene der Oper: „Ich bin ein anderer, als ich war! Der Sinn des

Gottes ist wach in mir, Dein herrliches Wesen ganz zu fassen! Die Glieder reg' ich in göttlicher Lust! Die Höhle da! Laß mich, die Höhle deiner Schmerzen Zieh' ich zur tiefsten Lust um dich und mich! <...> Nun bin ich ein anderer, als ich war, // Durch deine Schmerzen bin ich reich // Nun reg ich die Glieder in göttlicher Last!“ [2, S. 46].

In seinem Bemühen um Bündigkeit verzichtet Hofmannsthal auf viele für seine Kunst typische Techniken im Laufe der Arbeit am Libretto. Unveränderlich bleibt die bevorzugte *qui pro quo*. Anders als in „Elektra“, wo dieses Mittel nur dazu dient, eine Atmosphäre des gegenseitigen Unverständnisses zu schaffen, spielt es in „Ariadne auf Naxos“ eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der Handlung. Sie hält ihn für den Boten des Todes, deswegen interpretiert Ariadne die Geschichte des jungen Mannes über Circes Zaubertrank auf ihre Weise. In aufwallender Aufopferung ist sie bereit, den „tödlichen“ Trank aus den Händen Gottes zu trinken. Das führt zur Verklärung und Wiedergeburt der Heldin und zum unfreiwilligen Verrat an Theseus. So wird Ariadne infolge des tragikomischen Missverständnisses zur glücklichen ewigen Gefährtin des Bacchus. Nach den Aussagen der Kritiker gelang es dem Komponisten und dem Mitautor des rasonierenden Dichters, durch Lakonismus der äußeren Handlung die unterschiedlichsten Stilmittel zu vereinigen, die gewünschte Synthese zu erreichen. Solcher Versuch des Librettisten und des Komponisten, Opera seria und Opera buffa in einem Theaterstück zu vereinigen, war ein kühnes Experiment. R. Strauss gelang es, die von Hofmannsthal erwartete Intensivierung der Kontraste und Gegensätze im Libretto zu realisieren. So geht der idyllische Charakter des Nymphen-Terzetts dem tragischen Monolog der Ariadne voraus; Harlekin singt eine optimistische Canzonetta („Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen“). Derweil schüttet Ariadne ihre Trauer um die Gestorbenen aus („Es gibt ein Reich, wo alles rein ist“): „Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: // Es hat auch einen Namen: Totenreich. (Hebt sich im Sprechen vom Boden) // Hier ist nichts rein! Hier kam alles zu allem! (Sie zieht ihr Gewand eng um sich) // Bald aber naht ein Bote, // Hermes heißen sie ihn // Mit seinem Stab // Regiert er die Seelen: // Wie leichte Vögel, // Wie welke Blätter // Treibt er sie hin. // Du schöner, stiller Gott! sieh! Ariadne wartet!“ [19].

Die Partitur der Oper, die sich durch die Abwechslung von kontrastierenden Motiven charakterisiert, wird von einem triumphalen Finale gekrönt, in dem das dithyrambische Feuer der bacchantischen Gesänge und der hymnische

Wohlklang nur von dem Lied der Nymphen unterbrochen werden: „Najade, Dryade, Echo (leise, zaghaft) Töne, töne, süße Stimme, // Fremder Vogel, singe wieder, // Deine Klagen, sie beleben, // Uns entzücken solche Lieder!“ [19].

Wie E. Krause bemerkt hat, zeugt die musikalische Palette der Oper vom Sieg des Musikers über den Dramatiker, wodurch die Fülle des Gefühls das äußere Geschehen übertrumpft und das Publikum beim Erklingen dieser Musik selbst „das Geheimnis der Verklärung“ [2, S. 390] erlebt. Die Oper „Ariadne auf Naxos“ ist der sogenannte Meilenstein im Schaffen von Hofmannsthal und Strauss. Im Laufe der Arbeit am Libretto kam der österreichische Dramatiker auf die Idee der Synthese von den Hauptgedanken des Antikkonzeptes von Winkelmann, Nietzsche und Bachofen. Was R. Strauss betrifft, kam, seine Faszination für die „Psychoanalyse“ in der Musik überwindend, auf die Ideale der klassischen Antike im Geiste Winkelmanns-Goethe zurück. Die „klassische“ Richtung in seinem Schaffen verwirklichte sich in der Musik von „Ariadne auf Naxos“. Im Gegensatz zu früheren Werken, die einseitig die düstere Atmosphäre der antiken Welt darstellten, scheint „Ariadne auf Naxos“ die Ideale der Antike zu verkörpern. Das wagnerische Pathos von „Elektra“ weicht den klassischen Proportionen und der Simplität. „Ariadne auf Naxos“ war für seine Erschaffer eine willkommene Synthese gegensätzlicher Ansichten über die Antike, die antike Weltanschauung und die tiefgründigen Ursprünge der altgriechischen Kunst.

Список литературы

Исследования

- 1 Браудо Е.М. Музыкальные драмы Рихарда Штрауса // Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. VII. С. 72–91.
- 2 Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. 600 с.
- 3 Курмачёв А. Зальцбургская «Ариадна на Накосе» как многослойный метатекст. URL: <https://www.operanews.ru/12090201.html> (дата обращения: 25.09.2021).
- 4 Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М.: Refl-book, 1994. 416 с.
- 5 Разумовская М.В. У истоков нового жанра: комедии-балеты Мольера на музыку Люлли // Литература и музыка. Л.: ЛГУ, 1975. С. 33–52.
- 6 Шарыпина Т.А. Проблема взаимодействия видов искусства в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 993–997.
- 7 Esselborn K.G. Hofmannsthal und der antike Mythos. München: Fink, 1969. 287 S.

- 8 *Gruber G., Franke R.* Ariadne auf Naxos // Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Piper, München / Zürich, 1994. Bd. 5: Werke. Piccinni – Spontini. S. 103–107.
- 9 *Kloiber R., Konold W., Maschka R.* Handbuch der Oper. 9., erweiterte, neubearbeitete Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel, New York: Bärenreiter, 2002. 929 S.
- 10 *Krause E.* Richard Strauss: Gestalt und Werk / Ernst Krause. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956. 564 S.
- 11 *Krüger K.J.* Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss: Versuch einer Deutung der künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthals. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1935. 276 S.
- 12 *Lütteken L.* Richard Strauss. Die Opern. Ein musikalischer Werkführer. München: C.H. Beck, 2013. 128 S.
- 13 *Nietzsche F.* Werke: in drei Bänden. München: C. Hanser Verl., 1969.
- 14 *Schnitzler G.* Text – Vertonung – Visualisierung: Die Fassungen der „Ariadne auf Naxos“ von Hofmannsthal und Strauss // Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Salzburg: U. Müller-Speiser, 1990. S. 159–178.
- 15 *Skrodzki K.J.* Mythopoetik. Das Weltbild des antikes Mythos und die Struktur des nachnaturalistischen Dramas. Bonn: Bouvier, 1986. 296 S.

Источники

- 16 *Hofmannsthal H. von.* Ariadne auf Naxos // *Hofmannsthal H. von.* Sämtliche Werke XXIV: Operndichtungen 2 / hg. von M. Hoppe. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1985. 317 S.
- 17 *Hofmannsthal H. von.* Ariadne (1912) // *Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke: Dramen V. Operndichtungen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986. S. 297–300.
- 18 *Hofmannsthal H. von, Strauss R.* Briefwechsel / hg. von W. Schuh. München: R. Piper; Mainz: Schott, 1990. 749 S.
- 19 *Hofmannsthal H. von.* Ariadne auf Naxos. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/naxos/naxos3.html> (дата обращения: 25.09.2021).
- 20 *Hofmannsthal H. von.* Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in Ariadne. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/naxos/naxos3.html> (дата обращения: 25.09.2021).
- 21 *Hofmannsthal H. von.* Ein Brief // *Hofmannsthal H. von.* Das Märchen der 672. Nacht. Das erzählerische Werk. Berlin, 1999. S. 98–110.
- 22 *Hofmannsthal H. von, Strauss R.* Briefwechsel / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Musikbuch–Verlag, 1978. 751 S.

References

- 1 Braudo, E.M. "Muzykal'nye dramy Rikharda Shtrausa" ["Richard Strauss' Musical Dramas"]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov*, vol. VII, 1913, pp. 72–91. (In Russ.)
- 2 Krauze, E. *Rikhard Shtraus. Obraz i tvorchestvo* [Richard Strauss. Image and Art]. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1961. 600 p. (In Russ.)
- 3 Kurmachov, A. "Zal'tsburgskaia 'Ariadna na Naksose' kak mnogosloynyi metatekst" ["Salzburg 'Ariadne on Naxos' as a Multi-layered Metatext"]. Available at: <https://www.operanews.ru/12090201.html> (Accessed 25 September 2021). (In Russ.)
- 4 Nitsche, Fridrikh. *Filosofia v tragicheskuiu epokhu* [Philosophy in the Tragical Age]. Moscow, Refl-book Publ., 1994. 416 p. (In Russ.)
- 5 Razumovskaia, M.V. "U istokov novogo zhanra: komedii-balety Mol'era na muzyku Lulli" ["At the Origins of a New Genre: Comedies-ballets by Moliere to the Music of Lully"]. *Literatura i muzyka* [Literature and Music]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1975, pp. 33–52. (In Russ.)
- 6 Sharypina, T.A. "Problema vzaimodeistviia vidov iskusstva v nemetskoj filosofsko-esteticheskoj mysli na rubezhe XIX–XX vv." ["The Problem of Interaction of Art Forms in German Philosophical and Aesthetic Thought at the Turn of the 19th–20th Centuries"]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 4, 2010, pp. 993–997. (In Russ.)
- 7 Esselborn, Karl G. *Hofmannsthal und der antike Mythos*. München, Fink, 1969. 287 S. (In German)
- 8 Gruber, Gernot, and Rainer Franke. "Ariadne auf Naxos." *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, bd. 5: Werke. Piccinni – Spontini. Piper, München / Zürich, 1994. S. 103–107. (In German)
- 9 Kloiber, Rudolf, and Wulf Konold, and Robert Maschka. *Handbuch der Oper*. 9, erweiterte, neubearbeitete Aufl. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, Kassel, New York, Bärenreiter, 2002. 929 S. (In German)
- 10 Krause, Ernst. *Richard Strauss: Gestalt und Werk*. 2 Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956. 564 S. (In German)
- 11 Krüger, Karl-Joachim. *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss: Versuch einer Deutung der künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthal's*. Berlin, Junker und Dünhaupt, 1935. 276 S. (In German)
- 12 Lütteken, Laurenz. *Richard Strauss. Die Opern. Ein musikalischer Werkführer*. München, C.H. Beck, 2013. 128 S. (In German)
- 13 Nietzsche, Friedrich. *Werke: in drei Banden*. München, C. Hanser Verl., 1969. (In German)
- 14 Schnitzler, Georg. "Text – Vertonung – Visualisierung: Die Fassungen der 'Ariadne auf Naxos' von Hofmannsthal und Strauss." *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*. Salzburg U. Müller-Speiser. 1990, S. 159–178. (In German)
- 15 Skrodzki, Karl Jürgen. *Mythopoetik. Das Weltbild des antikes Mythos und die Struktur des nachnaturalistischen Dramas*. Bonn, Bouvier, 1986. 296 S. (In German)