

# Intermezzo

## Oper

## Intermezzo

---

Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen  
in zwei Aufzügen von Richard Strauss

---

Text von Richard Strauss

---

3 Stunden mit einer Pause

---

In deutscher Sprache  
Mit deutschen Übertiteln  
With English surtitles

---

Hofkapellmeister Robert Storch – Günter Papendell  
Christine, seine Frau – Flurina Stucki  
Franzl, ihr kleiner Sohn – Moritz Emil Rehlen  
Anna, ihre Kammerjungfer – Kali Hardwick\*  
Baron Lummer – Michael Laurenz  
Notar/Justizrat – Hubert Wild  
Frau des Notars – Jasmin Etezadzadeh  
Kapellmeister Stroh – Karl-Heinz Brandt  
Kommerzienrat – Andrew Murphy  
Kammersänger – Mkhanyiseli Mlombi  
Resi – Ena Pongrac  
Diener – Raphael Clamer

---

\*Mitglied des Opernstudios OperAvenir

---

Sinfonieorchester Basel

Musikalische Leitung – Clemens Heil  
Inszenierung und Bühne – Herbert Fritsch  
Kostüme – Victoria Behr  
Lichtdesign – Roland Edrich  
Dramaturgie – Roman Reeger  
Studienleitung – Thomas Wise  
Korrepetition – Iryna Krasnovska, Leonid Maximov  
Regieassistentz/Abendspielleitung – Caterina Cianfarini  
Bühnenbildassistentz – Andrej Rutar  
Kostümassistentz – Julia Brülisauer  
Walzer Coach – Armando Braswell  
Ton – Robert Hermann, Jan Fitschen  
Inspizienz – Thomas Kolbe  
Beleuchtungsinspizienz – Emilien Calpas  
Übertitelung – Riku Rokkanen  
Regiehospitantz – Mara Suter  
Dramaturgiehospitantz – Martina Giani

---

Technischer Direktor – Joachim Scholz  
Bühnenobermeister – Mario Keller  
Bühnenmeister – Yaak Bockentien, Tobias Vogt  
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich  
Beleuchtungsmeister – Thomas Kleinstück  
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen  
Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schmitt  
Leitung Requisite/Pyrotechnik – Stefan Gisler  
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller  
Leitung Bühnenmaschinerie – Matthias Assfalg

Werkstätten-/Produktionsleitung – René Matern,  
Oliver Sturm, Gregor Janson  
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger  
Leitung Schlosserei – Andreas Brefin, Stv. Tobias Schwob  
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel  
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menzinger  
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber  
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,  
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert  
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret  
Kostümbearbeitung/Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,  
Liliana Ercolani  
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin  
Ankleidedienst – Mario Reichlin, Noemi Schär  
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz  
Maske – Samara Bamert, Daniela Hoseus, Susanne Tenner

---

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten  
hergestellt.

---

Aufführungsrechte: Fürstner Musikverlag GmbH  
vertreten durch Atlantis Musikbuch-Verlag AG, Zürich

---

Uraufführung am 4. November 1924 Schauspielhaus,  
Dresden

---

Premiere der Neuinszenierung am 22. April 2021  
Theater Basel



# Erster Aufzug

## 1. Szene – Im Ankleidezimmer, grosse Unordnung, sieben Uhr früh

Kurz vor der Abreise ist der berühmte Tondichter und Hofkapellmeister Robert Storch in eine neue Komposition vertieft, was Ehefrau Christine zur Weissglut treibt und Streit provoziert.

Nach Roberts Abreise beklagt sich Christine bei Kammerjungfer Anna über die fehlende Anerkennung ihres Mannes. Christines Laune bessert sich durch den Anruf einer Bekannten, die sie zum Schlittschuhlaufen einlädt.

## 2. Szene – Auf der Eislaufbahn

Beim Schlittschuhlaufen stösst Christine mit einem jungen Mann zusammen. Dieser gibt sich als Baron Lummer zu erkennen, dem Sohn eines mit Christines Eltern befreundeten Paares.

## 3. Szene – Ball beim Grundlseewirt

Christine und Baron Lummer tanzen ausgelassen beim Grundlseewirt.

## 4. Szene – Möbliertes Zimmer im Hause des Notars

Christine und ihr Diener besichtigen ein Zimmer, das von der Frau des Notars vermietet wird. Hier soll Baron Lummer untergebracht werden.

## 5. Szene – Esszimmer bei Christine Storch

Christine formuliert einen Brief an Robert. Der Diener meldet Baron Lummer, der zu Besuch kommt. In einem längeren Gespräch versucht der Baron, Mitleid für seine Situation zu erregen, denn er benötigt vorgeblich dringend finanzielle Unterstützung für sein Studium. Es gelingt ihm nicht, seine Bitte vorzubringen.

## 6. Szene – Zimmer des Barons im Hause des Notars

Baron Lummer überlegt, wie er Christine um den Finger wickeln kann und offenbart seine eigentlichen Absichten. Er entschliesst sich, ihr einen rührseligen Brief zu schreiben, in welchem er sie um 1000 Mark bittet.

## 7. Szene – Esszimmer bei Christine Storch

Christine, empört über den Bettelbrief, macht dem Baron klar, dass er von ihr kein Geld zu erwarten habe. Ein Brief an Robert trifft ein. Als Christine diesen öffnet und liest, ist sie entsetzt: Offenbar scheint ihr Mann Kontakt zu einer gewissen «Mieze Meier» zu pflegen. Sie reagiert mit einem Telegramm, in welchem sie die Scheidung ankündigt.

## 8. Szene – Schlafzimmer des Kindes

Christine erklärt ihr Unglück durch den Betrug Roberts dem gemeinsamen Sohn Franz.

# Zweiter Aufzug

## 1. Szene – Die Skatpartie

Roberts Skatfreunde – der Justizrat, der Kommerzienrat, der Kammersänger und Kapellmeister Stroh – beginnen eine Partie ihres geliebten Spiels. Robert kommt verspätet von einer Probe dazu. Beim Spielen diskutiert man lebhaft über Roberts Frau Christine. Das Spiel endet abrupt, als Christines Telegramm eintrifft und Robert die Runde konsterniert verlässt.

## 2. Szene – Das Büro des Notars

Christine sucht den Notar auf, um die Scheidung einzuleiten. Dieser sieht sich jedoch nicht in der Lage, den Fall zu übernehmen.

## 3. Szene – Prater, bei Gewitter und Sturm

Robert läuft orientierungslos umher. Kapellmeister Stroh erscheint und erklärt, dass der Brief Mieke Meiers eigentlich ihm gegolten habe.

## 4. Szene – Christines Zimmer, wildeste Unordnung

Christine bereitet ihren Auszug vor. Ein Telegramm von Robert trifft ein, in welchem dieser die Situation aufzuklären versucht: Kapellmeister Stroh sei auf dem Weg, um alles zu erklären.

## 5. Szene – Esszimmer

Christine erwartet Robert. Das Zusammentreffen der beiden führt abermals zum Streit mit gegenseitigen Anschuldigungen. Wütend eilt Robert davon.

Baron Lummer, von Christine zwischenzeitlich ausgesandt, um Mieke Meier in Wien aufzusuchen und nach Robert zu befragen, kehrt ergebnislos zurück. Plötzlich taucht Robert auf, der diesmal Christine nach ihrem Verhältnis zu Baron Lummer befragt. Alle Emotionen verdichten sich in einer abschliessenden Aussprache. Der Frieden scheint vorläufig wieder hergestellt.



# Ich möchte eine andere Welt zeigen

## Im Gespräch mit Regisseur und Bühnenbildner Herbert Fritsch

Roman Reeger: <Intermezzo> ist ein merkwürdiges Stück. Richard Strauss brachte detailgetreu eine Anekdote aus seinem privaten Eheleben auf die Bühne. Wie war der Eindruck beim ersten Hören?

Herbert Fritsch: Tatsächlich war ich skeptisch, als ich das Stück zum ersten Mal hörte. Die instrumentalen Zwischenspiele fand ich sehr interessant. Die Dialoge plätscherten in den Aufnahmen, die ich gehört habe, so vor sich hin. Ich dachte: «Was habe ich da nur zugesagt?» Ich habe dann herausgefunden, dass dieser Eindruck mit den Interpretationen und Inszenierungen zusammenhängt, die versuchen, jeglichen Ausdruck möglichst herunterzukochen, also so zu tun, als ob die Sängerinnen und Sänger gar nicht singen. Eine Oper im Alltagsformat.

RR: Was bedeutete das für deine Arbeit?

HF: Mich hat es interessiert, eine andere Dynamik zu suchen. Die Höhen und Tiefen des Textes und der Musik stärker herauszuarbeiten. Schon das Libretto von Richard Strauss ist sehr raffiniert. Eine tolle Spielvorlage. Da stehen Ungeheuerlichkeiten, denen wir im Spiel mehr Raum und mehr Kraft geben wollen.

RR: Weil es diese Reibung gibt zwischen der Alltagssprache des Textes und der romantisch-expressiven Stilistik ...

HF: Daran merkt man, dass das Stück zum Spielen geschrieben ist und kein Komponistendenkmal darstellt. Es ist immer gefährlich, allzu ehrfürchtig mit Komponisten wie Strauss oder auch Mozart umzugehen. Das gilt für das Theater allgemein: Auch Shakespeare hat nicht für seine Huldigung geschrieben, sondern für das Spielen.

RR: Strauss suchte mit <Intermezzo> in den frühen 1920er Jahren eine neue Form der Spieloper und bezeichnete das Werk als «bürgerliche Komödie». In deinen Inszenierungen wie <Der Raub der Sabinerinnen> am Thalia Theater Hamburg oder <Die (s)panische Fliege> an der Volksbühne Berlin hast du dich mit einem ähnlichen Genre beschäftigt. Was interessiert dich hieran?

HF: Für mich sind diese Stücke wie Ready-mades der deutschsprachigen Kultur. Wenn ich mit ihnen arbeite, versuche ich, Räume zu öffnen, aus denen heraus etwas entsteht, was eine andere Gewalt hat. So ist es auch mit den seltsamen Verhältnissen, die in <Intermezzo> beschrieben werden. Wenn man damit spielt, andere Kontexte sucht, spürt man die Abgründe dahinter.

RR: Braucht es eine Abgründigkeit für die Komödie?

HF: Eine Komödie kann schnell ins Tragische umkippen, genauso wie andersherum. Insgesamt kann ich mit der Trennung zwischen Komödie und Tragödie nicht viel anfangen. Die Problematik von festgelegten Genres wird auch in diesem Stück deutlich, bei dem die Grenzen von Oper, Operette und Schauspiel verschwimmen.

RR: Wie blickst du als Schauspieler auf das Verhältnis von Theater und Musik?



HF: Ich kann mir Theater ohne Musik nicht vorstellen. Selbst ohne Gesang oder Instrumente auf der Bühne existiert eine Musikalität des gesprochenen Textes ...

RR: Entwickelst du so auch deine Inszenierungen?

HF: Ja! Für mich ergibt sich der Inhalt nicht aus der Interpunktion des Textes, sondern aus seiner Melodie und seinem Rhythmus. Daraus entsteht manchmal etwas, was sich nicht gleich erklären lässt. Ich versuche, die Dinge auf mich einwirken zu lassen, um herauszufinden, ob sie mich interessieren, ob sie zünden. Ich weiss vorher nie genau, was ich machen werde. Alles entwickelt sich über die Darstellerinnen und Darsteller. Ich bin der Unwissende, der zuschaut, wie etwas entsteht, der mithelfen und mitspielen möchte. Ich bin in diesem Sinne eigentlich kein Regisseur, sondern eher ein Mitspieler.

RR: Welche Bedeutung hat der Bühnenraum in diesem Zusammenhang für das Spiel? Das Bühnenbild von <Intermezzo> besteht grösstenteils aus einer grossen leeren Fläche, darüber ein riesiger Lampenschirm.

HF: In einem solchen Bühnenraum sind die Spieler extrem gefordert. Der ganze Körper wird als Erzählmöglichkeit eingesetzt. Aus diesem Grunde verwende ich keine Requisiten, alles muss vorgespielt werden. Ich möchte eine andere Welt zeigen, den Bezug zu dem, was man Realität nennt, vermeiden. Der Raum ist auch in diesem Sinne die Herausforderung. Wie bewegt man sich an solch einem unmöglichen Ort?

RR: Es ist bereits die zweite Oper von Richard Strauss, die du inszenierst. Würdest du sagen, dass du etwas über diesen Komponisten gelernt hast?

HF: Ich weiss nicht, ob ich so so lernfähig bin (grinst). Die Musik finde ich einfach grossartig. Strauss hat immer zunächst so eine klassische Anmutung, nach und nach entdeckt man, wie viele Ebenen und Einflüsse es gibt. Das erinnert mich an die Musik von Dmitri Schostakowitsch. Gleichzeitig hat Strauss als Vorbote eine Brücke von Richard Wagner in die Moderne geschlagen. Irgendwann würde ich gerne den <Rosenkavalier> inszenieren.



# Alltäglichkeit und Abgrund

## Zu Richard Strauss' <Intermezzo>



Nicht wenige Zuschauer\*innen zeigten sich überrascht, als sie am 4. November 1924 der Uraufführung von <Intermezzo> beiwohnten, die im Zuge der Feierlichkeiten zum 60. Geburtstag von Richard Strauss im Schauspielhaus Dresden stattfand. Für sein neuestes Werk hatte der Komponist von <Salome>, <Elektra>, <Der Rosenkavalier> und <Die Frau ohne Schatten> nicht auf eine mythologische oder fantastische Geschichten aus der Feder seines bevorzugten Librettisten Hugo von Hofmannsthal zurückgegriffen, sondern eine Episode aus dem eigenen, alltäglichen Eheleben detailreich auf die Bühne gebracht. Die Bühnenbildner Adolf Mahnke und Georg Brandt hatten gar die privaten Wohnräume Richard Strauss' und seiner Frau Pauline nachgebaut. Auch der Sängerdarsteller Josef Correck glich in der Rolle des <Robert Storch> dem realen Vorbild Strauss zum Verwechseln. Die Geschichte einer Ehekrise im Hause Strauss, die durch den fehlgeleiteten Brief einer gewissen <Mietze Mücke> provoziert wurde, verriet viele private Details, was das Publikum wahlweise amüsierte oder befremdete. «Eine trivialere, aber zugleich dreistere Ödigkeit dürfte wohl noch selten in die Sphäre künstlerischer Gestaltung eingegangen sein», polterte der scharfzüngige Wiener Kritiker Karl Kraus. Arnold Schönberg, als Begründer der Zweiten Wiener

Schule eine zentrale Stimme der Avantgarde, äusserte sich gegenüber seinem Schüler Anton Webern – ein wenig beschämt – positiv über den Text des Werkes.

## Erste Pläne

Inmitten der Kriegsjahre beschäftigten Strauss gleich mehrere Opernprojekte, die einen künstlerischen Wendepunkt markierten. Die beschwerliche und langwierige Arbeit an der opulenten Märchenoper <Die Frau ohne Schatten> erweckte bei Strauss den «Wunsch nach einer modernen, ganz realistischen Oper, den ich schon lange im Stillen gehegt, von neuem», wie er sich rückblickend erinnerte. Als Strauss Hofmannsthal von dem Plan berichtete, lehnte dieser etwas pikiert ab: «[D]as sind ja für mein Gefühl wahrhaft scheussliche Dinge, die Sie mir da proponieren.» Als Librettisten empfahl er den Dichter Hermann Bahr, der 1909 mit dem im Musikmilieu angesiedelte Lustspiel <Das Konzert> einen grossen Erfolg gefeiert hatte. Im August 1916 begannen Strauss und Bahr gemeinsam über eine realistische Opernkomödie nachzudenken. Wie es zu dem mehrdeutigen Titel <Intermezzo> kam, ist nicht belegt. Es ist möglich, wenngleich auch wenig überzeugend, dass sich Strauss auf die im 17. und 18. Jahrhundert populären Zwischenaktunterhaltungen bezog.

## Eine moderne Spieloper

Im Oktober 1916 schickte Bahr eine «flüchtige vorläufige Skizze des Szenariums zum 1. Akt». Strauss reagiert zwar insgesamt positiv, bemerkte aber kritisch, dass «die ganzen Figuren viel zu sehr übliche Lustspieltypen» seien. Neben der aus Sicht des Komponisten fehlenden differenzierten Charakterzeichnung, zeigte er sich enttäuscht darüber, dass Bahr die Geschichte in geschlos-

senen Szenen aufgebaut hatte: «[...] überlassen Sie mehr der Musik, als dass Sie versuchen, rein dichterisch zu exponieren und zu motivieren. Ich sende Ihnen eine Folge von Szenen, die ich mir ausgedacht, fast nur Kinobilder, in denen die Musik alles sagt, der Dichter nur ein Paar allmählich vorwärtsschreitende Schlagworte.» Nach weiteren Versuchen und Revisionen empfahl Bahr Strauss, das Libretto doch gleich selbst zu konzipieren, so könne er seine genauen Vorstellungen am besten realisieren. Wenngleich Strauss an seinem eigenen schriftstellerischen Talent zweifelte, willigte er ein, es für dieses persönliche Projekt doch einmal zu versuchen.

Am 12. Juli 1917 erreichte Bahr eine erste Fassung des Librettos. Strauss schrieb hierzu: «Die äussere Form meines Dialogs ist, glaube ich, ganz gut und lebendig, der Ausdruck zum Teil trivial (aber im Leben redet man eben nicht in Versen) und verbesserungsfähig, wenn er auch immer natürlich bleiben muss. Ob der Inhalt überhaupt der Mühe wert, das müssen Sie bitte entscheiden.» Strauss mag sich über die eigenwillige Form der Oper <Intermezzo> bereits zu diesem frühen Zeitpunkt bewusst gewesen sein. Im selben Brief beteuerte er: «Um die moderne Spieloper zu begründen, genügt nicht ein Werk. Das muss sofort im Genre konstituiert werden und fünf solcher Spieloperchen mit kleinem Orchester getraue ich mir in den nächsten zehn Jahren noch zu schaffen, falls ich die nötigen poetischen Unterlagen habe. Also auf ans Werk!» Realisiert hat Strauss diese Werkserie jedoch nie.

## Neue Sachlichkeit

Nach Ende des Ersten Weltkrieges und dem Zerfall des wilhelminischen Kaiserreiches veränderte sich die Oper sowohl institutionell als auch ästhetisch. So wurde die Berliner Hofoper, wo Strauss fast 20 Jahre als Hofkapell-

meister wirkte, 1919 in Staatsoper unbenannt. In dieser Zeit ist in den Zeitungen immer häufiger von der «Opernkrise» zu lesen. Grund hierfür waren die reduzierten Budgets der Theater, Sorgen über den nachlassenden Kartenverkauf und die Befürchtung, dass die Oper angesichts der dynamischen Entwicklung populärer moderner Medien ins Hintertreffen geraten würde. In den 1920er Jahren entstand die «Neue Sachlichkeit» als Gegenreaktion auf das romantische Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts. Eine jüngere Generation von Komponierenden negierte die durch Richard Wagner geprägte Auffassung des Musiktheaters und suchte aktiv nach neuen Wegen und ästhetischen Formen. Diese Entwicklungen gingen nicht spurlos an Strauss vorüber, der die 1919 uraufgeführte «Frau ohne Schatten» in einem Brief an Hofmannsthal als «letzte romantische Oper» bezeichnete. Mit seinem umstrittenen Ballett «Schlagobers» entstand parallel zu «Intermezzo» ein weiteres Werk, das zeigt, wie sich der etablierte Komponist um andere Stoffe bemühte.

### Kinobilder

Wenngleich die Geschichte von «Intermezzo» vermutlich um die Jahrhundertwende spielt – die reale Ehekrise ereignete sich 1902/1903 –, entwarf Strauss eine Erzählstruktur, die sich an zeitgenössischen Dramaturgien orientiert, wie sie insbesondere im Film zum Einsatz kommen. Die dreizehn in Länge und Anlage höchst unterschiedlichen Szenen gleichen einzelnen Charakterbildern, die offen beginnen und enden. Auch der Schauplatz wechselt von Szene zu Szene und zeigt unter anderem die Villa des Ehepaars Storch, eine Rodelbahn, ein Skatzimmer sowie den Wiener Prater bei Gewitter und Sturm. Die Dialoge sind in einem alltäglichen Plauderton geschrieben und zumeist stehen Nebensächlichkeiten im Zentrum der Konversationen. Alle szenischen

und sprachlichen Details sind assoziativ verknüpft und ergeben sich nicht aus einem klassischen Handlungszusammenhang. Noch Jahre später betonte Strauss gegenüber Hofmannsthal: «Somit finde ich eine hübsch und konsequent durchgeführte Charakterschilderung wie im Intermezzo interessanter als jede sogenannte Handlung, und [...] vielleicht kommen auch noch einmal theatralisch etwas hochentwickeltere Menschen, die meinen Geschmack teilen und das Intermezzo besser würdigen als die heutige Kinogeneration». Im Kontext der «Neuen Sachlichkeit» entstand mit Ernst Kreneks «Jonny spielt auf» 1927 die erste «Zeitoper». Mit Paul Hindemiths «Neues vom Tage», Arnold Schönbergs «Von heute auf morgen» und Kurt Weills «Die Bürgschaft» folgten bis 1931 weitere bekannte Vertreter dieser Gattung. Ob es sich bei «Intermezzo» ebenfalls um eine frühe Zeitoper handelt, bleibt umstritten. Sicher ist jedoch, dass Strauss mit seiner Komödie einen Grundstein für künftige Entwicklungen legte.

### Märchenoper vs. bürgerliche Komödie

Wenngleich «Intermezzo» bei der Stoffwahl durchaus zeitgenössische Tendenzen aufweist, bleibt die Stilistik hinsichtlich Instrumentation, melodischer und harmonischer Gestaltung mit der spätromantischen Tradition verknüpft. Die Figuren sind eindeutig charakterisiert: Christines komplexer Sopran, der verschiedenste Arten von Rezitativen, Deklamation, gesprochenen Texten bis hin zu lyrischen Passagen vorsieht, steht im Gegensatz zum Tenor des Baron Lummer, der als einfältig dargestellt wird, was sich unter anderem in seinem Lied («Theresulein, Theresulein») zeigt. Hierdurch ergibt sich eine musikalische Textur aus kleinen Einheiten, Unterbrechungen und eine dem natürlichen Sprachfluss abgelauschte Konversationsstruktur, die sich mitunter in den Instrumenten des Orchesters fortsetzt.

Hinzu kommt, dass äussere Handlungen, Ereignisse und Bewegungen mit beachtlicher Konsequenz, wie bei einer Programm-Sinfonie, im Orchester dargestellt werden. Zahlreiche musikalische Zitate, die Strauss teilweise in der Partitur kennzeichnete, haben eine spielerisch-kommentierende Funktion. Am deutlichsten zu erkennen ist dieses Gestaltungsprinzip in der <Skatszene> zu Beginn des II. Akts. Strauss, der leidenschaftlicher Skatspieler war und eine regelkonforme Skatpartie genauestens nachgeschrieben hatte, durchsetzte diese mit musikalischen Bebilderungen, wie dem Mischen der Karten und Zitaten, unter anderem aus Mozarts <Le nozze di Figaro> und Wagners <Tristan und Isolde>.

Um das widersprüchliche Verhältnis zwischen der Alltagssprache des Textes und der romantischen Expressivität und den Farben der musikalischen Gestaltung zu verstehen, lohnt es sich, das Verhältnis zur Oper <Die Frau ohne Schatten> genauer zu beleuchten. Strauss verstand die <bürgerliche Komödie> <Intermezzo> als komplementären Gegenentwurf zur Märchenoper <Die Frau ohne Schatten>. Die symbolische Lyrik der Hofmannsthal-Dichtung könnte sich nicht deutlicher unterscheiden vom alltäglichen Konversationsstil in <Intermezzo>. Dennoch steht bei beiden Opern das Verhältnis von Ehepaaren im Zentrum. Hofmannsthal hatte für die Figur der Färberin in <Die Frau ohne Schatten> konkret vorgeschlagen, sich am Charakter von Strauss' Frau Pauline zu orientieren. Dass Strauss die beiden Werke im Zusammenhang betrachtete, zeigt das musikalische Material. Bereits das <Ehe-Motiv>, welches am Beginn von <Intermezzo> erklingt, erinnert an das Motiv der <Ungeborenen Kinder> in <Die Frau ohne Schatten>. Christines As-Dur-Träumerei in der fünften Szene des I. Aktes («Ein hübscher Mensch») ist hörbar mit dem Motiv der Kaiserin in <Frau ohne Schatten> verwandt. Viele der melodischen Gedanken in <Intermezzo> hat Strauss bei der Arbeit an <Frau ohne Schatten> entwickelt, was seine Skizzenhefte belegen.

Für die Walzerpassagen, die nicht nur in der «Tanzszene beim Grundlseewirt» sehr präsent sind, griff er auf Material zurück, das im Kontext zu <Der Rosenkavalier> entstand.

### Wagner im Wohnzimmer

In dem Brief, in welchem er ihm das Projekt vorschlug, hatte Strauss gegenüber Hofmannsthal angekündigt, dass er «den Wagnerschen Musizierpanzer nun definitiv abgestreift» habe. Hiervon zeugt die differenzierte Sprachbehandlung, die er ausgiebig in zwei Partitur-Vorworten erläuterte. Trotzdem bleibt Strauss tief in der romantischen Tradition verwurzelt, was sich spätestens in den lyrischen Passagen sowie den Orchesterzweischenspielen zeigt. Vielmehr noch befördert die durch die <Neue Sachlichkeit> inspirierte Wohnzimmer-Szenerie die Diskrepanz zu den überhöhten und zugleich abgründigen romantischen Gefühlswelten, die sich in der Musik erhalten haben. In diesem Spannungsfeld zwischen Alltäglichkeit und Pathos ergeben sich neue Assoziationsräume. Da die Figuren mit den ihnen zur Verfügung stehenden musikalischen Ausdrucksmitteln in kaum einer Situation adäquat reagieren (können) – hierfür bietet die Geschichte eigentlich keine Fallhöhe –, gerät die vermeintlich bürgerliche Realität der Komödie unversehens in einen ständigen Schwebezustand. Am Schluss des Stückes offenbart sich in der überzogenen Sentimentalität der selig-verklärenden Fis-Dur-Sphäre noch einmal eine ironische gebrochene Perspektive, wie sie sich in dieser Form in keinem anderen Werk von Strauss findet.

Text von Roman Reeger





## Eine tatsächliche Begebenheit

«Intermezzo» basiert auf einer tatsächlichen Begebenheit im Leben von Richard Strauss. 1903 trat eine italienische Opernkompanie in Berlin auf. Der Dirigent Josef Stransky, sowie der Star-Tenor Emilio De Marchi und dessen Manager Edgar Strakosch saßen nach einer Aufführung in der Bar des Bristol Hotels. Eine junge Frau kam in die Bar und bemerkte, dass die Herren von der Oper waren. Also erkundigte sie sich nach einer Eintrittskarte für die nächste Aufführung. Der Tenor sagte ihr, dass sich «Herr Strausky», so nannte er Stransky immer, darum kümmern würde. Stransky vergass das Zusammentreffen mit der Frau allerdings wieder und sie erhielt kein Billett. Die junge Frau liess nicht so schnell locker. Sie schaute im Telefonbuch nach, in der Hoffnung, die Adresse von Stransky zu finden. Als sie tatsächlich eine Adresse fand, nahm sie an, dass es sich um den gesuchten Mann handeln musste. Prompt schrieb sie ihm eine Nachricht, in der sie nach den Billetten fragte und unterzeichnete ihn mit «Mietze Mücke». Nur handelte es sich nicht um den Dirigenten Stransky, sondern um den Komponisten Richard Strauss, dessen Frau Pauline den Brief öffnete. Strauss war zu dieser Zeit gerade auf einer Tournee und seine Frau begann, ein Scheidungsverfahren einzuleiten. Pauline weigerte sich, die Briefe und Telegramme ihres Mannes zu öffnen. Strauss gelang es nur mit Mühe, sie von seiner Unschuld zu überzeugen. In seiner Oper «Intermezzo» verknüpfte Strauss dieses Missverständnis mit einem anderen Vorfall, bei dem Pauline mit einem jungen Aristokraten flirtete, der es – wie sich herausstellte – nur auf ihr Geld abgesehen hatte. Alle Figuren der Oper orientieren sich an realen Vorbildern.



Wie Richard und Pauline Strauss' Sohn trägt auch das Kind der Storchs den Namen «Franz», Anna, die Kammerzofe Christine, basiert auf der realen Kammerzofe von Pauline, die ebenfalls Anna hiess. Aus dem Dirigenten Stransky wurde «Kammersänger Stroh» und aus Mietze Mücke «Mieze Meier». Selbst die Rolle des Baron Lummer ist dem jungen Aristokraten nachempfunden, der hinter Pauline Strauss' Geld her war. Für die Storchs dienten Richard und Pauline Strauss selbst als Vorbild. So hatte der Komponist auch viele Eigenschaften der beiden übernommen. Wie Richard Strauss ist Robert Storch ein leidenschaftlicher Skat-spieler und isst zum Frühstück gerne Hagebuttenmarmelade. Und auch das Verhalten Pauline Strauss' ihren Dienern gegenüber soll der Realität entsprochen haben. Bei der Premiere wurde sogar das Interieur der Strauss-Villa in Garmisch auf der Bühne nachgebildet. Viele waren begeistert, solch intime Details aus dem Leben des Komponisten zu erfahren, alle anderen reagierten eher peinlich berührt.

Text von Martina Giani



# Alles nur Theater?

Nein. Auch Oper,  
Schauspiel und  
Ballett.

Wir sind Kulturpartnerin des Theater Basel.  
Denn die Vielfalt des Dreispartenhauses soll  
für alle zugänglich sein.

 **BLKB**  
Was morgen zählt.



Kanton Basel-Stadt  
Kultur

BASEL  
LANDSCHAFT   
AMT FÜR KULTUR

## Impressum

Herausgeber  
Theater Basel  
Postfach  
CH-4010 Basel

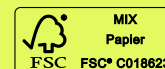
Spielzeit 20/21

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise:  
Alle Texte sind Originalbeiträge  
für dieses Programmheft.  
Photos: Thomas Aurin  
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG  
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig  
und klimaneutral produziert  
nach den Richtlinien von FSC  
und Climate-Partner.



© 2021 Theater Basel

**THEATER-BASEL.CH**