

Anmerkungen zum Rosenkavalier

Autor(en): **Jelmoli, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **7 (1910-1911)**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750463>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ausdruck rein und wahrhaftig war und fast beispiellos dasteht, so verschimpft werden?

Van Gogh hat sein Leben für eine Idee eingesetzt, und wer ihn verunglimpft, verunglimpft den Geist des Künstlers überhaupt.

Nichts lag Welti ferner als dies. Er kennt Van Gogh nicht.

Wer ihn aber kennt, der hat die Pflicht, für ihn einzustehen, und zu sagen, dass Welti sich geirrt hat. Hier zu schweigen, wäre eine Sünde wider den heiligen Geist.

ZÜRICH

ERNST WÜRTEMBERGER

Wir halten damit die Akten über Van Gogh nicht für geschlossen. Der Zorn, mit dem er auf der einen Seite verfolgt wird, die Begeisterung, die man ihm auf der andern zollt (beide weisen auf eine bedeutende Erscheinung im Kunstleben hin) werden weder durch Welti noch durch Würtenberger erklärt. Eine eingehende kritische Würdigung Van Goghs wird jedem Leser gerechtfertigt erscheinen.

DIE REDAKTION.



ANMERKUNGEN ZUM ROSENKAVALIER

(OPER UND KONZERT VI)

Unserm heutigen Geschlechte — diese Beobachtung drängt sich gebieterisch auf — begegnet bei der Betrachtung und Wertung musikdramatischer Novitäten eine fundamentale Befangenheit. Wir fragen zuerst nach der Lebensdauer des Werkes, die Prognose quält uns in höherem Maße als eine sorgfältige Diagnose. Der Grund dafür erscheint allerdings ehrenvoll und ethisch berechtigt. Das Theater ist zeitlos, ewig, unvergänglich. Wenn wir nun den Werken unserer Zeitgenossen als dem sublimierten Geist der Epoche eine Wirkung auf ferne Generationen wünschen und erhoffen, so liegt darin eine Sehnsucht nach Immortalisierung unserer eigenen Empfindungswelt, die nichts anderes bedeutet als eine persönliche Interpretation der alten Sentenz: *ars longa — vita brevis*. Es gibt aber auch einen andern Standpunkt der Betrachtung. Sehen wir uns doch einmal dieses Repertoire an, das die Opernbühne als eisernen Bestand durch die Dezennien trägt. Neben den großen Meisterwerken wie viel Kleines, wie viele Zufallswirksamkeiten. Dafür liegen die schönsten Provinzen abseits der Heerstraße: ein „Corregidor“ von Hugo Wolf, ein „Barbier von Bagdad“ von Cornelius sind schon heute seltene Vögel im Schwarm der Melodien. Deshalb kann es für ein Bühnenwerk niemals einen tödlichen Vorwurf bilden, wenn man ihm nur eine begrenzte Lebensdauer zuspricht. Nun darf ich es auch sagen: der Rosenkavalier von Richard Strauss wird nur eine kurze Weile leben, sein unerhörtes Leuchten wird noch für uns eine kurze Weile leben, sein unerhörtes Leuchten wird noch für uns eine schöne Erinnerung sein, sein Blühen ist dem Aufbrechen jener „*victoria regia*“ zu vergleichen, die allen Glanz und allen Schmelz der Farbe auf kurze Stunden vereint.

* * *

Wenn das Temperament allein den Bühnenkomponisten schüfe, so würde Richard Strauß der geborne Musikdramatiker sein. Seine Karriere

als Opernkomponist bietet da interessante Einblicke. Von dem prähistorischen Guntram und der pamphletistischen „Feuersnot“ sehen wir hier ab. Wie bezeichnend ist es dagegen, wenn Strauß in der Salome und in der Elektra Wortdramen ohne wesentliche Änderungen neu bearbeitet, also Werke, deren dramatische Wirkung von vornherein für ihn durch Aufführungen bis in alle Einzelheiten zu konstatieren war. Welcher wirkliche dramatische Pfadfinder hätte je so gehandelt? Nachdem nun Strauß in der Elektra sich in den Stil Hugo von Hofmannsthals eingefühlt, ihm eine Musik für seine „Komödie“ geschrieben, wechselten die beiden die Rollen und der Dichter schenkte ihm eine Komödie für Musik.

Noch selten schienen von Anbeginn die Voraussetzungen für ein *Gesamtkunstwerk* in so hervorragender Weise erfüllt: Dichter und Komponist von erlesenem Rang, jener von einem Stilgefühl, das den Anforderungen des Musikers wohl Rechnung tragen konnte, und als dritter im Bunde der geistvolle Wiener Roller, bei dessen Entwürfen die Schönheit und die Charakteristik auf gleichen Schalen des Geschmackes ruhen.

Zu allen Sensationen, die schon in der Vereinigung dieser künstlerischen Individualitäten liegen mussten, gesellte sich nun noch bei dem Komponisten jene höchste Sensation der — wohlgemerkt nur zeitweiligen — Einfachheit, jener höchste Bluff — man darf bei der unendlich zielbewussten Propaganda des Komponisten für sein Werk das Wort ruhig riskieren — beinahe volksliedhafter Anmut und mozartisch gewandter Ritornelle.

* * *

Hugo von Hofmannsthal erzählt uns im Rosenkavalier die Geschichte einer Frau, der Feldmarschallin Werdenberg, die ihrem jungen Liebhaber, dem Grafen Octavian, der in ihren Armen ein tirocinium eroticum deliziösester Art erlebte, in der Stunde, da sie einen Wink des Schicksals darin zu sehen glaubt (es scheint mir dieser Punkt bislang in der psychologischen Würdigung dieser vortrefflichen Gestalt nicht gebührend berücksichtigt worden zu sein) zu einer lieben und anmutigen Braut verhilft. Es ist die Geschichte einer Resignation, nicht jener falschen mit dem süßlichen Glanze der Märtyrerkrone gezierten, sondern einer aus tiefster Erkenntnis des menschlichen Herzens sprossenden, mit dem Leben lebendig rechnenden Erfahrung. Und der feinste Zug liegt wohl darin, dass diese Resignation nicht erst dem *fait accompli*, der offenbarten Liebe Octavians und Sophiens gegenüber beginnt, sondern in hellseherischer Klarheit vor der Sendung des Rosenkavaliers, da der Junge den Schmerz der Geliebten, ihr antizipiertes Trennungsweg nicht zu begreifen vermag.

Ein lyrisches Motiv also, eine stille, schöne Frau, die ein ganz klein wenig über das Leben lächelt, da ihr große Tränen in den klugen Augen stehen. (. . . „als wie halt Männer das Glückliche verstehen. In Gottes Namen.“)

Das Porträt dieser Frau hat Strauß mit den lebensvollsten Zügen gemalt. Das Resignationsmotiv, das über den ersten Akt wie ein lichter Regenbogen gespannt ist, gehört zu den schönsten melodischen Eingebungen des Werkes. Im satten E-dur des Orchesters, das eben noch die süßen Schauer der Liebesnacht schilderte, tritt es zunächst auf. Späterhin erhebt es sich wieder in dem Dialog der Liebenden. Von einer rührenden Entsagung zeugt sein Auftreten in dem kristallinen C-dur nach dem Lever der Fürstin („den Grafen Octavian bitt' ich Ihm auf“) und beim Schlusse des Aufzugs, da sie

dem kleinen Neger die Rose übergibt (in diesem Augenblick vollzieht sie das schwere Opfer) blüht es im zartesten Pianissimo des Orchesters auf worin ihre Töne wie stürzende Tränen klingen.

Die Fürstin bildet auch die Seele jenes wonnigen Terzettes, das uns im dritten Akt, da keiner es mehr erwartet, auf eine kaum geträumte Höhe des Genießens führt.

* * *

Die Intrigue wird eingefädelt durch den Baron Ochs von Lerchenau die komische Hauptfigur des Werkes. Hier gilt es nun zwischen dem Anteil des Dichters und jenem des Komponisten wohl zu unterscheiden. Meiner Empfindung nach beansprucht die Figur trotz ihrer ausführlichen Charakterisierung (deren handgreiflichste, die arg priapische Erzählung von den Vergnügungen des Barons am häuslichen Herd, bei unserer Aufführung, leider zugleich mit der anschließenden Tezettinostelle dem Rotstift zum Opfer fiel) und ihres bedeutenden Umfanges bei Hofmannsthal keineswegs eine die Haupthandlung benachteiligende Funktion. Anders bei der Vertonung. Hier gilt nun wirklich das Wort: „c'est le ton qui fait la musique.“ Wie bei diesem zweifelhaften Kavalier die Manieren nur äußerer Firnis sind, so sinkt nach den ersten, floskelhaft eleganten und gespreizt wichtigen Themen des Barons das musikalische Niveau aller Szenen, in denen jener auftritt, mit einer unheimlichen Schnelligkeit. So gelangen wir denn bald, nachdem die sporadischen Walzerrhythmen im ersten Akt immerhin noch Haltung bewahrten, zu jenem zweifelhaften Walzer des zweiten Aktes, bei dem es dem guten Ochs ebenso kannibalisch wohl zu sein scheint, als uns eine steigende Ungeduld und Unzufriedenheit befällt. Die Wirtshausszenen des dritten Aktes erhalten durch die durchgehende Verwendung eines kompletten Bühnenorchesters eine Illusionsfähigkeit, der man ihre Länge dennoch nicht verzeiht. Dagegen ist die Sortie des Ochs (der C-dur-Walzer) — ich weiß für diesen terminus technicus aus der Operette keinen Ersatz — trotz der äußern Wirksamkeit für mein Gefühl die ärgerlichste Stil-Escamotage in dieser Oper.

* * *

„Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding“. Dieses Wort aus dem Rasonnement der Marschallin gewinnt für Richard Strauß eine besondere Bedeutung. Der Rosenkavalier verdankt seine exorbitante Länge vor allem dem Umstand, dass der Komponist die reale Zeit einfach auf die Bühne überträgt. Da finden wir nichts von jener die Vorgänge zusammendrängenden Technik, die ein unumgängliches Gegenwicht der ausgesprochenen Gefühlsmomente in der Oper ist, sondern alles wird mit einer minutiösen Umständlichkeit vor uns ausgebreitet. Diese Schwäche hängt wiederum mit einer Spezialität der Straußschen Begabung zusammen, dem raffinierten Sinn für die charakteristische Darstellung von Episoden. In diesem Betracht bedeutet die musikalische Schilderung des Levers bei der Fürstin — ein feiner kulturhistorischer Exkurs Hofmannsthals — einen Höhepunkt witziger Karikatur. Welch geistvoller Einfall, die italienische Arie des Sängers von billiger Parodie freizuhalten: man darf sich in einem Werke, das von Musik lebt, nicht über Musik — même d'autrui — lustig machen. Wie ist der Leierkastenton in der professionellen Bettelei der adeligen Waisen getroffen, dazu der Jahrmarktstimbre des Tierhändlers und die von der Pracht ihrer Hüte entzückte Putzmacherin. Vielleicht das Genialste findet man in der Darstellung des italienischen Intrigantenpaares.

Diese glatte Geschmeidigkeit voll dämonischer Ahnungen, die dann im Vorspiel des dritten Aktes und der anschließenden Pantomime mit ihrer grotesken Spukhaftigkeit breiter ausgeführt werden, ist echtester Strauß.

* * *

Der Eindruck des Werkes beim Vorüberziehen? Wie der Schauplatz der Handlung sich aus dem höchsten Glanz zur Unwirtlichkeit des Gasthauses wendet, so steigen wir musikalisch immer tiefer.

Der erste Akt, unbedingt der bedeutendste, im goldenen Schlafgemach der Fürstin, birgt auch musikalisch reines Gold. Den zweiten mit der ungemein — auch musikalisch — dekorativen Überreichung der silbernen Rose wird man in seiner ersten Hälfte als Silber gelten lassen dürfen.

Im dritten haben wir es, gleich wie mit dem Pseudomariandl und den verdächtigen Gestalten, mit Simili-Werten zu tun, aus deren bunter, doch verwirrender Fülle uns erst der Auftritt der Marschallin — wie leuchtet das Orchester hier gleich wieder auf — spät, doch nicht allzuspät erlöst.

* * *

Die Aufführung an unserer Bühne war eine künstlerische Tat ersten Ranges. Bei einer solchen Leistung, wo jeder mit voller Hingabe an das Kunstwerk sein bestes einsetzt, hieße es alle kränken, wollte man einzelne erwähnen. Wenn ich für Lothar Kempfer, dem der Rosenkavalier den Ehrendoktor eingetragen hat, eine Ausnahme mache, so geschieht es nur, weil die Dankbarkeit der Hörer in seiner vorbildlichen Arbeitsfreude und begeisterten Leitung gewissermaßen ein Symbol des guten Geistes unserer Opernbühne erblicken durfte.

ZÜRICH

HANS JELMOLI

□□□

SCHAUSPIELABENDE

An drei Abenden war *Agnes Sorma* der Gast des Züricher Stadttheaters. Sie ist über die Jahre der Jugend längst hinaus; aber ihre Kunst ist nicht gealtert. Die Stimme hat einiges von ihrem frischen Klang eingebüßt; aber die Seele vibriert noch immer in ihr und diese Beseeltheit durchdringt das ganze Spiel als lebendiges Fluidum.

Es war vor wenigen Jahren in dem von Reinhardt seinem Deutschen Theater angegliederten Kammerspielen einer der größten Erfolge der Sorma, als sie die *Frau Alving* in Ibsens *Gespensstern* verkörperte. Moissi war ihr Partner als Oswald. Wie unvergleichlich einfach dieser in der so leicht zu virtuoser Detailmalerei des Krankheitsbildes verführenden Rolle ist; wie er in der furchtbaren Tragödie der Mutter, einer wahren Schmerzensmutter, die Protagonistenstelle läßt: das steht uns vom letztjährigen Gastspiel Moissis in hellster Erinnerung. Jetzt sah man auch die Frau Alving der Sorma, und man verstand wohl, dass die Berliner Kritik sich bewundernd vor dieser Leistung geneigt hat. Freilich, dass von einzelnen Beurteilern gleich alle sonstigen berühmten Darstellerinnen der Frau Alving beiseite geschoben wurden, um der Sorma den Prinzipat einzuräumen, scheint mir übertrieben zu sein. Die feste, bestimmte Art, mit der die Lehmann als Kammerherrnwidwe dem Pastor Manders im ersten Akte klaren Wein einschenkt und seiner oberflächlichen Beurteilung der Situation im Haus Alving