

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Band: 2 (1927)

Artikel: Friedrich Kloses "Ilsebill", der Bühnentraum und die Natur
Autor: Marsop, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835052>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Friedrich Kloses „Ilsebill“,
der Bühnentraum und die Natur.

Von Paul Marsop (†).

I.

Anno 1902. Der „Allgemeine Deutsche Musikverein“ war eingeladen worden, seine Frühjahrsversammlung in Basel abzuhalten. Ich schrieb an Felix Mottl, den damals über Karlsruhe den Glanz des großen Nachschaffens ausgießenden, in der Wiedergabe Mozartischer und Wagnerischer Musikdramen unvergleichlichen Dirigenten: „Die meisten angemeldeten Tonkünstler werden rheinaufwärts nach der Schweiz reisen. Die Tagung braucht einen kräftigen szenischen Einschlag. Langes Abwägen und Unterhandeln liegt Dir nicht; der Tell will zu bestimmter Tat gerufen sein. So frag' ich kurzerhand: was wirst Du uns schenken?“ Antwort: „Ich bin daran, ein wundervolles Werk aus der Taufe zu heben. Ein Wagnerianer, dem unerlaubt viel einfällt, hat es geschrieben. Er nennt es eine dramatische Symphonie. Kommt und hört!“

Vor einem Parterre von Fachverständigen hatte Friedrich Kloses „Ilsebill“ einen echten, zündenden Erfolg. Man huldigte einer außerordentlichen Begabung, die sich ehrlich und ziel-sicher, mit individuellem Empfinden und Formungsvermögen aussprach. Was war das aber auch für eine herrliche Aufführung! Keine Unzulänglichkeiten des Gesanges, des Spieles, keine Drücker der Regie; kein auf Ueberrumpelung und Verblitzen des Zuschauers angelegtes Komödiengetue und Spektakeln. Viel mehr ein bühnngemäßes Geschehen, schier nach Art eines Naturvorganges in ruhiger Größe, wie das Aufsteigen, Wandeln

und friedliche Verblässen eines Gestirns. Jeder im Hause wußte, daß der Wille des Komponisten und der des Kapellmeisters eins geworden waren, jeder *mußte* mitgehen. Einer der seltenen Abende, an denen man den brüchigen Mechanismus aller szenischen Darbietungen, den unerfreulichen Nachtwächterberuf der Kritik, die unausrottbaren Unarten des bald altklugen, bald böartigen Kindes Publikum vergißt und sich sorgenfrei im Reiche des schönen Scheines verträumen und verlieren kann — die Gefilde der Seligen vorahnend. Uns erfüllte Vollbefriedigung des Herzens und Geistes, wie wir sie gleicherweise fühlten, wenn Mottl seinem Mozart Liebeserklärungen machte, seinem Wagner und sich ein Fest bereitete, die Schatten Vergils, die Berlioz in den „Trojanern“ über die Bretter gleiten ließ, mit homerischem Blut tränkte.

Mottl war Symphoniker bedeutenden Stiles, frei im Rahmen des Gesetzes, ein Meister des Gestaltens. Man hätte einmal die neuere Musikgeschichte daraufhin durchzugehen, wie schöpferisch Veranlagte von ruhmwürdig Nachschaffenden beeinflusst wurden. Klose wuchs zum nicht geringen Teil an Mottl heran, entwickelte sich unter seinen Augen zum Tonarchitekten. Zum Wahrheitsucher als Formensucher höheren Sinnes. Zum Zusammenordner, Symphoniker nach eigener Weise.

Im Wandel der Zeiten hat das Wort Symphonie mehr denn einmal seine Bedeutung gewechselt. Seit den durch Liszt, Berlioz und Wagner hervorgerufenen Umwälzungen spricht man einer ernsten, weit ausgreifenden Komposition von sicher gefügtem, sich harmonisch vollendendem Gesamtbau, energischer und reicher Gliederung der Hauptteile, mannigfacher Verwendung selbständig vorschreitender und füllender Stimmen gern symphonische Haltung, symphonischen Charakter zu, gleichviel ob sie für die Bühne oder den Konzertsaal geschrieben sei. Das Beethovensche in Wagner, das dem Dramatischen, nicht selten auch dem Theatralischen Zustrebende in der symphonischen

Dichtung der Nachfahren Liszts brachte das mit sich. „Ilsebill“ ist ein Muster gediegener künstlerischer Arbeit. Vor ihr hat unter den bisher ans Licht getretenen namhaften Werken der Wagner-Nachfolge Pfitzners „Armer Heinrich“ die Fülle und das Heißaufquellende der Erfindung des berufenen Neutöners, Richard Straußens „Elektra“ die haarscharfe, einschneidend feste Zeichnung der Hauptrollen voraus. Hinsichtlich der Geschlossenheit der musikalischen Gesamtarchitektur steht die „Ilsebill“ vorzüglich in ihrer zweiten, durch Episoden unbeschwerten Hälfte Wagners „Rheingold“ nicht allzuweit nach. Hier sind breite Abschnitte ein Triumph künstlerischer Logik.

II.

In einem der schönsten deutschen Volksbücher, den Grimmschen Märchen, wird die Geschichte „Von dem Fischer und syner Fru“ erzählt — schlicht und lieb, wie wenn eine Mutter ihr Kind zur Dämmerstunde ins Reich der Wunder führt. Mit der naiven „Lust“ zu fabulieren ging auch die frohgemute, von psychologisierendem Brimborium unbeschwerte Kunst des Erzählens verloren. —

Am See haust ein blutarmes Paar; ein mächtiger hohler Eichbaum gewährt ihm dürftige Wohnstätte. Die Frau besorgt den kümmerlichen Haushalt; der Mann ernährt sie und sich als Fischer. Eines Tages gerät ihm ein riesiger Wels ins Netz; schon erhebt er das Ruder zum Schlag, als das Tier mit menschlicher Stimme beweglich um Schonung fleht: erhalte es die Freiheit, so winke allen Wünschen des Fischers Erfüllung. Der Verdutzte läßt seinen Fang fahren. Ein versonnener Gesell, weiß er kaum, was zu begehren. Anders sein Weib, das kräftige Instinkt- und Willensgeschöpf, dem er untertan; was ihr fortan vor Augen kommt, an ihr Ohr dringt, gibt ihr Anlaß, Besitz und Gewalt über Menschen zu heischen. Für die Verwirklichung sorgt der Wels, wieder und wieder vom Manne herbeigerufen. Aus der

Herrin eines behäbigen Bauernhofes wird die Unbefriedigte zur gebietenden Rittersfrau. Doch als sie sieht, daß weltliche Macht der geistlichen Gefolgschaft leisten müsse, giert sie nach dem Bischofshut. Allein auch über den Gewaltigen der Kirche thront ein Höherer; sie will sein — wie Gott. Vergebens mahnt sie ihr Genosse vom frevelnden Gelüsten ab. Das Maß ist voll; die Armseligen werden ins Nichts zurückgeschleudert.

Dieser Stoff birgt ein Problem von tragischer Grundfarbe: das einer dem Dämon unbezähmbaren Ehrgeizes verfallenden, ihr Dasein rastlos durchstürmenden, vom eben erreichten Wunsch zum nächsten fliegenden Frauennatur. Vielleicht auch das des Künstlers, der sich seine Ziele höher und höher steckt, bis Ikaros, Phaeton, Euphorion abstürzen. Denn das Naturell der Frau ist so nah dem des Künstlers verwandt. Die szenische Einkleidung dieses Problems gelang Klose durch sinnvolle Verwertung eines altbewährten Behelfes: des zusammendrängenden, in wenigen eindrucksvollen Bildern ganze Entwicklungsspannen verdichtenden Bühnentraumes. Ilsebill durchmißt träumend ein reiches Menschengeschick.

Die Aufgabe, einer Traum-Handlung auf den Brettern Gestalt und Farbe zu verleihen, das Dekorative mit Bedeutung auszuformen, es stilisierend zu vereinfachen ohne es schematisierend zu vernüchtern, sie ruft nach erfinderischen Szenikern. Zumeist hat man jedoch mit Notlösungen vorlieb zu nehmen; der ideenarme Spielleiter sucht hinter tatsächlichen oder angeblichen Eigenmächtigkeiten des Maschinenmeisters Deckung, und der letztere jammert wiederum über die Unfähigkeit des Malers, seinen Absichten gerecht zu werden. Schon den Schauspielregisseuren, die durchschnittlich nicht mehr Phantasie, aber doch mehr Fachwissen und Gewandtheit besitzen als ihre Kollegen von der Musikfakultät, tritt der Angstschweiß auf die Stirn, wenn sie sich mit Calderons „Leben ein Traum“ oder gar mit Grillparzers „Traum ein Leben“ abzufinden haben. Nicht wenig

stolz sind sie auf eine Florgardine, einen in der ersten Gasse ausgespannten Gazeschleier, hinter dem zu einer Art Schattentanz die handelnden Verse undeutlich und mit verwischten Betonungen abgehaspelt werden. Vollends tasten Opernspielleiter, die Traumvorgänge wiederzuspiegeln haben, im Dunkel herum, sofern sie eben nicht, alle hundert Jahre einmal, ein nachschöpferisch Genialer wie Felix Mottl an die Hand nimmt. Hätte ich einen angehenden Opernregisseur auf seine Befähigung zu prüfen, so würde ich ihn fragen: Durch welche Mittel würden Sie in Shakespeares „Julius Cäsar“ den mit Hilfe der Musik herangeführten Traum des Brutus vor der Schlacht bei Philippi szenisch eindringlich machen? Wie dächten Sie sich die Traum-erzählungen Eriks („Fliegender Holländer“), Elsas („Lohengrin“), des Verdischen Jago (ein geistvoll erlogener Traum!) von ungefähr ins Bühnengemäße übersetzt? Wie erreicht es Wagner mit Verwendung einer erweiterten Liedform, daß die Traumgesichte, aus denen sich der Preisgesang Walter Stolzings zusammensetzt, zwanglos ineinander übergehen?

Temperamentsmenschen von Einbildungskraft, Künstler *in nuce*, pflegen viel und lebendig zu träumen. Sie sagen aus, daß die verschiedenen Phasen eines Traumes wie in wallenden Nebeln verschwimmen, sich verlieren, doch die während der einzelnen Episoden dem Träumenden „erscheinenden“, sich zu ihm freundlich oder feindlich stellenden *Personen* häufig klar, jeweils mit erschreckender Deutlichkeit der Körperumrisse und der Gesichtszüge, aus fahlem Dämmer hervortreten. Ähnliches erfährt der schöpferische Dichter und Musikdramatiker in Visionen, in einem Zustande des Hellsehens — nur daß der Eindruck des innerlich Geschauten haftet und daß der Poet sich unwiderstehlich dazu gedrängt fühlt, aus einer solchergestalt empfangenen keimschweren Situation ein geordnetes szenisches Geschehen hervorwachsen zu lassen. Vollends quillt dem Schaffenden aus einem märchenhaften Entrücktsein das Wunderbare hervor, wenn

sich seine Phantasie an einer auf dem Theater darzustellenden Traumszene festgesaugt hat, also der Dichtertraum den Bühnentraum gebären soll. Hier ist der Tondramatiker vor dem das rezitierte Stück Ausgestaltenden, und sei dieser selbst ein Sprachmelodiker wie Grillparzer, nicht wenig im Vorteil. Jener vermag mit *seinen* Mitteln, als moderner, unzähliger Abtönungen, Verschleierungen, dynamischer und koloristischer Abschattierungen fähiger Harmoniker und Instrumentator sowohl das Chaotisch-Wogende des Traumentstehens und der Traumverschiebungen als auch das Beglückend-Nahe oder das Alphaft-Bedrückende einer mit fast greifbarer Deutlichkeit uns beseligenden oder sich drohend vor uns aufrichtenden Traumerscheinung zu malen.

Der Dreiviertelfranzose Berlioz, der immer von Sehnsucht nach dem Theater erfüllt ist, wenn er für das Konzertorchester schreibt und immer zum Konzertsaal hingezogen wird, wenn er sich auf der Bühne behaupten möchte, gibt mit der so ziemlich am Beginn seiner Laufbahn stehenden, in der Idee eines absonderlichen Komponistentraumes wurzelnden „Symphonie phantastique“ seine Mischnatur bereits vollkommen zu erkennen. Ein Dirigent ersten Ranges, selbst dichterisch veranlagt, kann in uns die Illusion wecken, daß gegen Ende der lang ausgesponnenen Einleitung zum ersten Satze die Geliebte des mit der überstiegenen Schauerromantik Victor Hugos genährten Helden durch das Leitthema, die „idée fixe“ symbolisiert, sich allmählich aus deckenden Fernwolken enthülle, näher und näher heranschwebe. Just diese verschrobene Halbdramatik und irrlichterierende Halbmusik eines ungewöhnlich Begabten steht in einer belehrsamem Verwandtschaft zum Bühnentraume.

III.

Aus dem Drachen Fafner, den Siegfried fällt, um Ring und Tarnhelm zu gewinnen, um sich den Weg in eine lichtere Welt

zu bahnen, spricht der Urwald. Dräuend, grauenerregend, so lange das Untier in ungebrochener Kraft auf der Erde rauhem Rücken wuchtet; weise, wundersame Geheimnisse kündend, sobald ihm der Tod naht. Aus dem Wels der „Ilsebill“ spricht der See. Bei Wagner sollte der Schlangenvurm, braun, erdfarben, unter ungeheuern gestürzten, moosbewachsenen Baumriesen wie ihresgleichen liegen, kaum von ihnen zu unterscheiden, durch hochwucherndes Unterholz halb verdeckt — bei Klose müßte der Fisch im Aufkräuseln des schilfumstandenen Gewässers mehr zu erraten als zu gewahren sein. Wer da und dort Fabelwesen, die elementare Mächte verkörpern, zu Spielzeugfiguren umschneidet, voll sichtbar macht, vernichtet den Sagenzauber, setzt an Stelle des ewigen Dramas „der Mensch und die Naturgewalten“ eine Marionettenkomödie. Auch bei Klose redet die rätselvoll lockende, in tausend Hinterhalten Vernichtung sinnende Natur. Jene unendlich veränderliche Natur der verführerischen Spiegelungen, schätzebergenden Tiefen und hochschäumenden Wellen. Während sie den Sinnen des sich ihr Hingebenden schmeichelt, sein Sehnen stachelt, läßt sie ihn schuldig werden. Dann rüttelt sie ihn zusammen, wirft ihn in den Staub, bis er sich seiner Ohnmacht bewußt wird, demütig entsagt, sich in das traurig unabänderliche Los der Sterblichen schickt.

Seltener als an den Maler, den Dichter richtet man an den Tonsetzer die Frage: wie stehst du zur Natur? Der eine lebt, wirklich oder scheinbar, neben ihr her, sagt uns in seiner Musik kaum etwas davon, was er *mit* ihr, *durch* sie erlebte. Wo hört man bei Chopin den Winterwind über die polnische Heide rasen, wo die Palmen Mallorcas rauschen? Des anderen Sturmestoben oder Meeresbrandung (Debussy) ist fabelhaft geschickte Nachäffung eines Naturvorganges; ihr Reiz verflüchtigt sich rasch, da wir das Wesentliche vermissen: ein Sichkundgeben des Gefühls, der seelischen Erregung, die sich des empfänglichen Menschen beim Anblick jener grandiosen Naturschauspiele be-

mächtigt. Bei Haydn („Schöpfung“ und „Jahreszeiten“), Beethoven („Pastoralsymphonie“ und erster Satz der „Pastoralsonate“), Schubert („Die Stadt“, aus der „Winterreise“), Mendelssohn („Hebriden-Ouverture“) gehen das im Erfassen der Formen, der Farben, des Lufttons scharf gesehene, treu wiedergegebene Bild und individuell starker oder doch wohltuend gemütvoller Ausdruck des Empfindens ineinander auf. Wenden wir uns der Oper zu, so springt alsbald in die Augen, daß die romanischen Bühnenkomponisten des neunzehnten Jahrhunderts, Berlioz und Verdi ausgenommen, zur Natur kein richtiges Verhältnis haben, während dem begabten deutschen Musikdramatiker Pinsel und Palette des treffsicheren lyrischen oder pathetischen Landschaftsmalers sozusagen in die Hand fliegen. Nur bedingt richtig ist der von namhaften Aesthetikern vertretene Satz, daß die Musik im Inangriffnehmen und Ausschöpfen neuer Darstellungsgebiete langsamer, träger sei als die Schwesterkünste, daß sie in diesem Betracht hinter ihnen her hinke. Botticellis „Primavera“, Pousins und Claude Lorrains kostbare Tafeln mit ihrer klaren Lichtführung und ihrem weise verteilten Motivreichtum lassen den *völlig neuen* Zauber des klassischen, tönenden Frühlingsgemäldes der elysäischen Gefilde Glucks noch nicht entfernt ahnen. Ein zart romantisch getöntes Seestück wie das Quintett „Ruhig sind Meer und Winde“ im ersten Akt von „Così fan tutte“ hat vor Mozart kein niederländischer oder englischer Maler gedichtet. Weber entdeckte und besang die verborgensten, trauesten Heimlichkeiten des deutschen Waldes vor Schwind und Ludwig Richter.

Auch der anspruchsvollste Beurteiler wird zugestehen müssen, daß wir den besten Musikdramen der nachwagnerischen Zeit eine ansehnliche Reihe eigenfarbig fesselnder, zum Teil auch innig erfüllter Naturbilder verdanken. Tannhäuser vor dem maienfrischen Thüringer Tal, Siegfried unter der Linde, der wie ein keck zausender Märzwind das Gralsgebiet aufstörende,

später im Durchleben des Charfreitagszaubers die Einheit von Gott und Natur erkennende Parsifal, Walter Stolzing, der den Stimmen der Vogelweide lauschend zum Künstler wird — sie alle, deren Ahnen sich auf den tannenumhegten Wiesen Webers und Marschners tummelten, haben den Humperdinck und Pfitzner ein schwärmerisch romantisches Naturempfinden vererbt. Die fünfzig Anfangstakte der „Salome“ Straußens bannen den bestrickenden Zauber schwüler Orientnächte fest; durch die geniale Wiedergabe dieser Landschaftsstimmung ist die Tochter der Herodias schon zur Hälfte dramatisch motiviert. (Aehnliches glückte Verdi zu Beginn des dritten Aktes der „Aïda“.)

In der „Ilsebill“ pocht das Herz der Natur. Dem einsamen Bergsee enttauchen Musikvisionen und Märchengeschehen; in ihm versinken sie bei duftiger Mondhelle. Aus wolkenverschattetem Dämmerungsweben locken und klagen Geister. Am tauigen Morgen setzen die Linien der Handlung sacht, doch bestimmt an. Um Mittag, der über die Entfaltung ritterlicher Pracht blendenden Glanz ausgießt, wird die Scheitelhöhe des Stückes gewonnen, hebt der Umschwung an. Inmitten grandios gesteigerten Donnergetöses lodert die Hybris empor; mit dem Verhallen des Hochgewitters sinkt sie in sich zusammen. Ein leise verdammernder Epilog schließt den Ring der Stunden. Der noch im Nacherschauern zusammengesunkener Leidenschaft zitternde Mensch geht zum versöhnenden Mitternachtsfrieden ein.

Waltet die Natur dramatisch?

Nicht im Sinne der germanischen Tragödie. Eher in dem der altgriechischen, in der die Moira herrscht, das über Göttern und Menschen thronende, den Willen aller Staubgeborenen einengende Schicksal — nach Schillers gräzisiertem Ausdruck den Menschen erhebend, wenn es ihn zermalmt. Unsere, der Heutigen, Weltanschauung verlangt, daß der Held mit vollfreier Entschlußfähigkeit handle, daß er nur büße, was allein *ihm* zur Last falle. Doch auch der dem Fatum nicht untertane

Wille tragisch gerichteter Charaktere scheint im Urschoß rätselvoller Naturmächte zu wurzeln, sich aus ihm mit Zagen und Zweifeln emporzuringen. Dem unter der Bewußtseinsschwelle schlummernden Ehrgeiz Macbeths geben die flatternden, heulenden Ausgeburten der von brauenden Nebeln überwogten Hochlandsmoore Gedanken und Worte. Den Max des „Freischütz“ überrieselt Grauen vor den „finsternen Mächten“, die ihn umgarnen. Medea die Zauberin, Ortrud, „in geheimen Künsten wohlerfahren“, Isolde, von der Mutter unterwiesen, wie man Heil- und Liebestränke braut, Stürme entfesselt — ihrer aller Wesen und Vermögen ragt ins Geisterreich, ins Heidnisch-Mythische hinein, sie alle halten mit den Elementen Gemeinschaft. Sind selbst ein Stück Element, verschwistert den dahersausenden Schlachtgöttinnen, den Walküren. Das Elementar-Dramatische, fast immer den Menschenfrieden aufstörend, Unheil aufwühlend, macht die Magie der Musik glaubhaft. Sie, die wahre Geisterbeschwörerin, ruft Tragisches ins Leben, beflügelt seinen Gang. Shakespeare läßt seine Geister, so auch die Hexen des düsteren Schotten, gleichsam aus Musik-Dämpfen hervortreten. Die Jungfrau von Orleans „verführen Töne“, Wallenstein umfließt die Musik der Sphären.

In der Seele des der Bühne entgegenfiebernden Musikers hebt die Allseele, die Natur zu klingen an, sie „weckt der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen“, sie beginnt sich symphonisch auszuwirken. Schwingende Träume ballen sich zu kämpfenden, leidenden, das Geschick der Menschheit, die von Klippe zu Klippe sinkt, symbolisierenden Gestalten zusammen. Bis das Symphonische das Dramatische gebiert, bis sich aus rhythmisch bewegtem Untergrund der Geist der Tragödie aufreckt.

Das ist die tiefere Bedeutung der „Ilsebill“ und der für das Werk von seinem Schöpfer gewählten Bezeichnung: dramatische Symphonie.