

Ritter des Himmels : Falken und Falkner in der spätromantischen Oper

Autor(en): **Zondergeld, Rein A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **47 (2004)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388754>

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.

REIN A. ZONDERGELD

RITTER DES HIMMELS

Falken und Falkner in der spätromantischen Oper

So when the falcon high
Falls heavy from the sky
She, having killed, no more does search
But on the next green bough to perch,
Where, when he first does lure
The falc'ner has her sure.
(Andrew Marvell, *An Horatian Ode upon
Cromwell's Return from Ireland*, 1650¹.)

Während der große englische Barocklyriker Andrew Marvell die Einheit von Falkner und Falken noch als Symbol der Ganzheit und des triumphierenden Sieges, in diesem Fall Englands über Irland, feiern konnte, sieht es bei seinem späten Nachfolger im 20. Jahrhundert, dem Iren William Butler Yeats, ganz anders aus. Eins seiner berühmtesten Gedichte, «The Second Coming» aus dem Band «Michael Robartes and the Dancer» (1921)², fängt mit den Zeilen an:

«Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer»

Die Einheit ist zerbrochen, der Falke hört seinen Herrn nicht mehr und die Folgen in den nächsten beiden Zeilen sprechen für sich:

«Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world.»

Den Ersten Weltkrieg hatte Yeats als das Ende einer Ära aufgefaßt, in der Maß und Ordnung herrschten – von nun an regiert das Chaos. In «The Second Coming» wird am Ende des christlichen Zeitalters der Anfang einer neuen Zeit heraufbeschworen, die im Zeichen des Antichrist stehen wird. Der Falke, der dem Falkner nicht mehr

gehört, symbolisiert diese neue Ära des Schreckens.

Was hat das alles mit der spätromantischen Oper zu tun? Zwei der führenden Opernkomponisten dieser Zeit, um den Ersten Weltkrieg herum, Pietro Mascagni (1863–1945) und Richard Strauss (1864–1949), und ihre Librettisten Luigi Illica

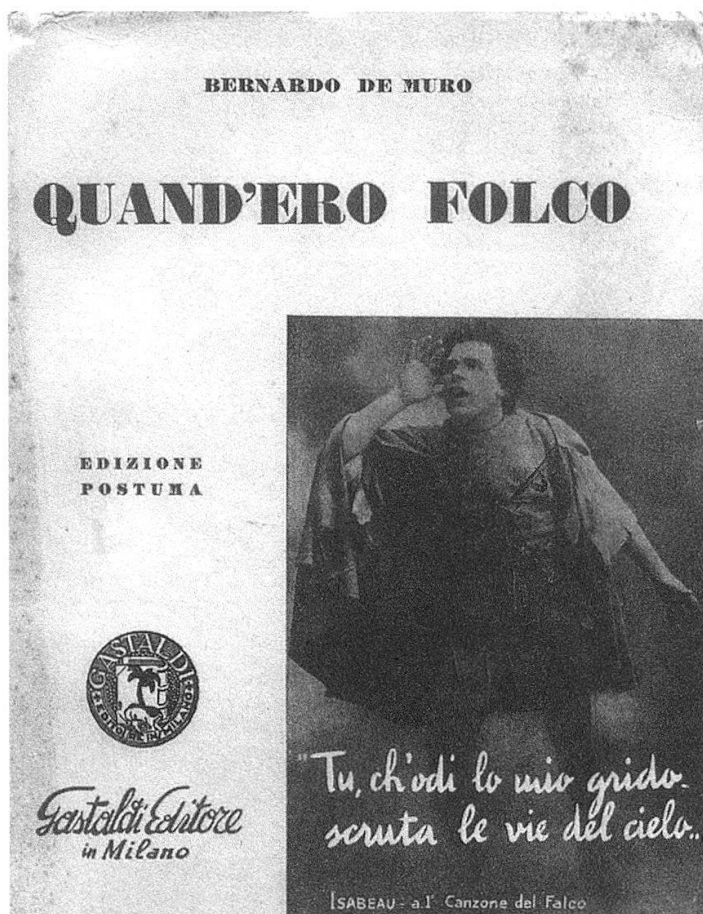


(1857–1919) und Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) greifen in «Isabeau» (1911) und «Die Frau ohne Schatten» (1919) auf Falken und Falkner zurück und schaffen

damit, zumindest für die Regie, einige Probleme. Das Schicksal beider Opern ist eher konträr. Während «Isabeau» sich bis in die dreißiger Jahre, jedenfalls in Italien und Südamerika, großer Beliebtheit erfreute, verschwand sie nach 1945 fast gänzlich aus dem Repertoire und ist erst heute wieder

lichen Zusammenhang die Szene steht und welche Bedeutung Falke, Falkner und ihr Zusammenspiel in «Isabeau» und der «Frau ohne Schatten» besitzen.

Im legendären Mittelalter der dreiaktigen dramatischen Legende «Isabeau» soll die sich bis dahin jedem Mann verweigernde Prinzessin Isabeau von ihrem Vater zur Ehe gezwungen werden. Am Tag der Entscheidung – ein «Liebesturnier» soll die Lösung bringen – begegnet sie, die als Zeichen ihrer jungfräulichen Keuschheit immer einen weißen Mantel trägt, dem unschuldigen jungen Falkner Folco, der, von ihrer reinen Schönheit nahezu geblendet, nur durch seinen Ruf «Tu, ch'odi lo mio grido» («Du, der du meinen Ruf hörst», die sogenannte Falkenarie) einen Falken herbeiruft, der sich auf seiner Hand niederläßt. Nachdem er ihr den stolzen, wilden, aber jetzt von seiner Stimme gezähmten Vogel geschenkt hat, befindet sich ein roter Blutstropfen auf ihrem bis dahin makellos weißen Mantel, das Blut des jungen Falkners, das sich an den Krallen des Vogels befand. Im nachfolgenden Liebesturnier kann sich Isabeau nicht dazu entschließen, einen der Ritter als ihren Gemahl zu akzeptieren. Daraufhin verdammt ihr Vater, der König, sie dazu, wie einst Lady Godiva, nackt auf ihrem Schimmel um die Mittagszeit durch die Stadt zu reiten. Das aufgebrachte Volk, das die Prinzessin liebt, erwirkt beim König aber eine Bedingung: Wer zuschaut und damit die Keuschheit der Prinzessin schändet, soll zuerst geblendet und dann getötet werden. Der Naturbursche Folco kann das nicht verstehen und huldigt bei ihrem Ritt in der gleißenden Sonne der nackten Schönheit Isabeaus. Diese erkennt im 3. Akt, daß sie ihn, der jetzt geblendet und bald hingerichtet werden soll, liebt, und wünscht sich ihn als Gemahl. So wäre sie nicht geschändet, denn ein Mann darf seine Frau nackt sehen. Aber zu spät hat ihr Herz gesprochen, das Volk stürmt das Gefängnis und lyncht den Falkner. Auch Isabeau kommt dabei zu Tode.



ins Hörerbewußtsein zurückgekehrt. «Die Frau ohne Schatten» dagegen, von Strauss häufig und wohl zu Recht als sein Meisterwerk für die Bühne betrachtet, hat erst in den letzten Jahrzehnten den verdienten Erfolg errungen. In beiden Hauptwerken einer üppigen Spätromantik gibt es eine Szene, in der ein Falkner einen Falken herbeiruft, genauso wie in dem Barockgedicht. Die Frage ist allerdings, in welchem inhalt-

Den ersten musikalischen Höhepunkt dieser eigenwilligen, der Dekadenzrichtung um d'Annunzio verwandten, zwischen reichlich perverser Erotik und Todessucht schwankenden Oper stellt die bei heroisch-lyrischen Tenören der Zeit zwischen den Kriegen äußerst beliebte «Falkenarie» dar. Keiner hat sie je so überzeugend gesungen wie der Sarde Bernardo de Muro, der sich so sehr mit der Rolle identifizierte, daß er sogar seine Autobiographie «Quand'ero Folco» (Als ich Folco war, Milano, Gastaldi Editore, 1955) nannte. Nach eigenen Angaben hat er die sehr strapaziöse Rolle 382mal gesungen.

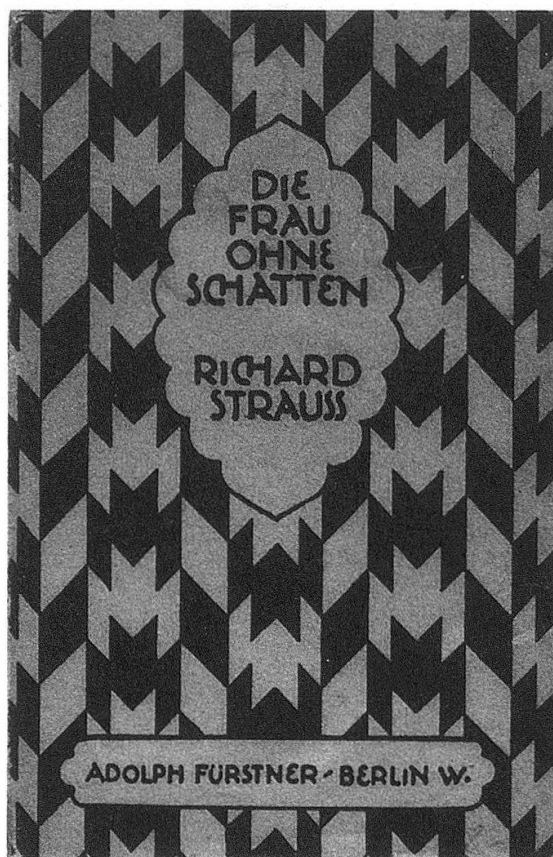
In einer orientalischen Märchenwelt, halb Persien, halb Indien, spielt «Die Frau ohne Schatten»; den Stoff, ein ungewöhnlich komplexes Konglomerat aus unterschiedlichsten Märchen- und Sagenmotiven, hat Hofmannsthal auch noch in einer gleichnamigen Erzählung verarbeitet. Auslösendes Moment der Handlung, in der zwei unterschiedliche Paare, ein «hohes» und ein «niederes», nach vielfältigen Prüfungen zum wahren Eheglück und Kindersegen finden, ist die Tatsache, daß der junge Kaiser der südöstlichen Inseln auf der Jagd mit seinem Lieblingsfalken eine weiße Gazelle erbeutet hat, die sich aber, nachdem er sie mit seinem Speer getroffen hat, in eine bildschöne junge Frau verwandelt. Er heiratet sie, obwohl sie die Tochter des Geisterkönigs Keikobad ist. Sie hat zwar eine menschliche Mutter, aber als Angehörige des Geisterreichs wirft sie keinen Schatten «und sie fühlt sich nicht Mutter: dies ist ein und dasselbe, Zeichen und Bezeichnetes³».

Da der Falke bei der Jagd die Gazelle verletzt hat, vertreibt ihn der Kaiser. Er bedauert dies später zutiefst und sucht ihn überall. Am Anfang der Oper ist er – noch weiß es der Kaiser nicht – zurückgekehrt und tritt, im Gegensatz zu seinem Artgenossen in «Isabeau», auch handelnd und singend auf. Als erster warnt er die Kaiserin vor dem Schicksal des Kaisers, wenn

es diesem nicht gelingt, sie zur Mutter zu machen:

«Die Frau wirft keinen Schatten der Kaiser muß versteinen⁴.»

Schließlich gelingt es dem hohen Paar, die Prüfungen zu bestehen, die Frau wird Mutter und wirft einen Schatten. Wie es dazu kommt, muß hier nicht erörtert werden, uns interessieren an dieser Stelle nur Folco, der Kaiser und ihre jeweiligen Falken. Vom Kaiser heißt es, er sei ein Jäger



und ein Verliebter und sonst nichts. Die Bedeutung dieser Charakterisierung muß wohl dahingehend interpretiert werden, daß der Kaiser ein junger Mann ist, der sich ausschließlich von seinen Gelüsten, seiner rein sinnlichen Freude am Dasein leiten läßt. Diese prinzipiell selbstsüchtige Hal-

tung ist auch der Grund dafür, daß er mit der Tochter des Geisterfürsten kein Kind zeugen konnte.

Folco, der aus dem Wald an den Hof kommt, befindet sich aber im Einklang mit der ihn umgebenden Natur, und durch ihre äußere Erscheinung hindurch erschaut er ihren tiefen, göttlichen Sinn. In seiner Traumerzählung im 1. Akt, die der Begegnung mit Isabeau und dem Falkenruf vorangeht, heißt es:

«L'occhio è cieco.

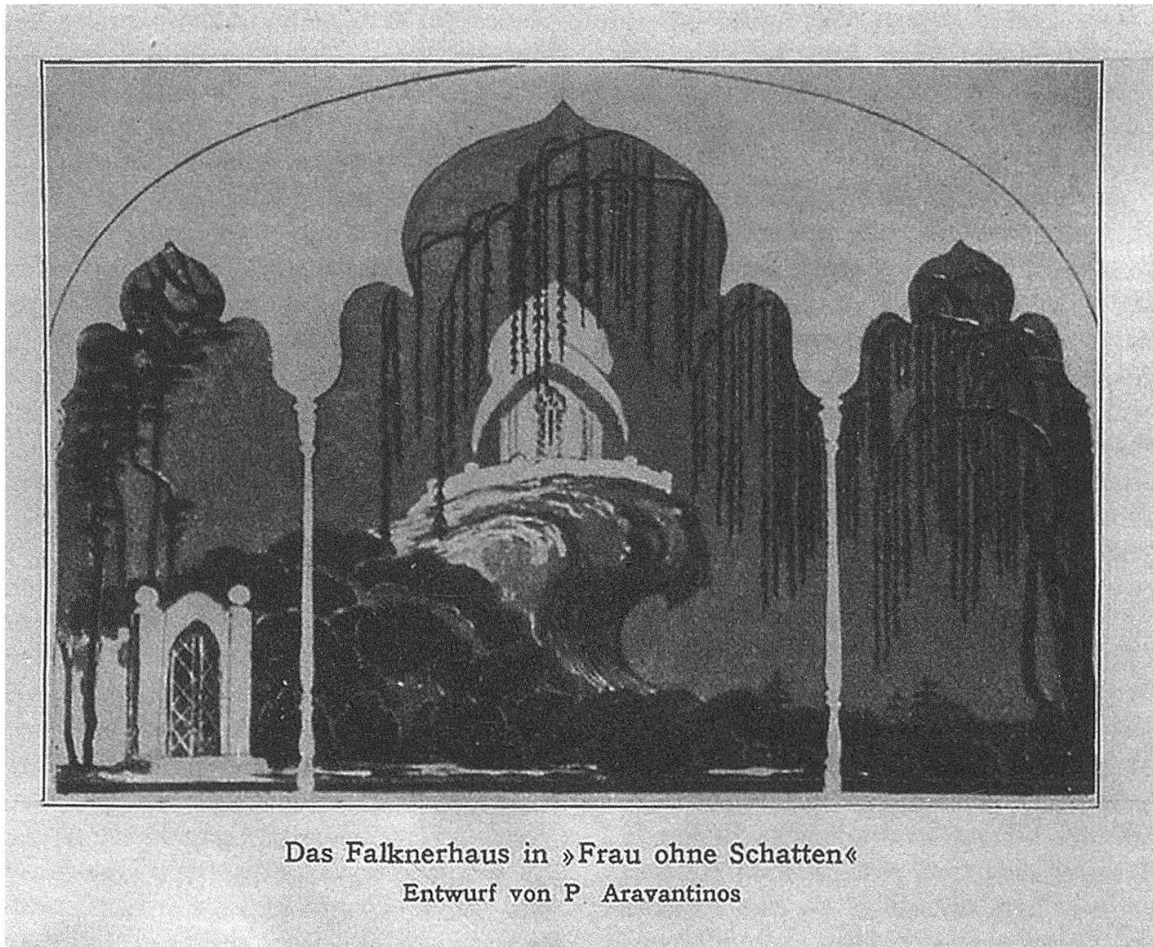
Al gran guardar; ma il core l'ha sentita
La voce del mistero che in me reco...⁵»



Seine Großmutter, die ihn, in der Hoffnung auf eine Stellung, an den Hof geführt hat, beschreibt ihn Isabeau gegenüber als eine Art Parzival, einen Träumer, der ein Ritter sein möchte. Folco ist wie der Falke, den er mit seinem Ruf aus den Lüften geholt hat und den er als «cavalliero del ciel», Ritter des Himmels, anspricht.

In beiden Fällen, beim jugendlichen Kaiser und beim einfachen Falkner, besteht also eine enge Verbindung zwischen Mann und Tier. In beiden Fällen ist es der Falke, der seinem Herrn – denn Folco ist, in gewissem Sinne, Herr aller Falken – die geliebte Frau zuführt. Beide Frauen werden durch die Reinheitsfarbe «weiß» gekennzeichnet, aber dieses jungfräuliche Weiß wird mit Blut befleckt, auch wenn das Blut nur in «Isabeau» direkt vom Mann stammt, während es beim Kaiser durch dessen Speer, mit dem er die vom Falken am Weiterfliehen gehinderte Gazelle – er schlägt mit den Flügeln ihre Lichter – verwundet, hervorgerufen wird. Aber auch hier könnte man, nach Hofmannsthals Worten, Zeichen und Bezeichnetes als dasselbe ansehen. Daß der Kaiser dann, «in der Trunkenheit der ersten Stunde», auch seinen Lieblingsfalken verletzt, weil er es gewagt hatte, der Gazelle (der Kaiserin) weh zu tun, hat üble Folgen: Der Falke fliegt davon. Erst jetzt, drei Tage bevor die Frist abläuft, die dem Kaiser zur Zeugung eines Kindes, zur Erweckung des Schattens bei seiner Frau, zusteht, eine Frist, von der der Kaiser aber nichts weiß, ist er zurückgekehrt, um die Kaiserin, welche die Vogelsprache versteht, zu warnen. Was mag das alles wohl zu bedeuten haben? Nicht nur Textdichter und Komponisten, auch die vielen Interpreten haben sich da bisher eher in Schweigen gehüllt, obwohl gerade die Strauss-Oper Opfer erstaunlicher Exegesen geworden ist.

In beiden Opern handelt es sich um einen jungen Jäger, der mit Hilfe eines Falken die Frau findet, die ihm bestimmt ist. Der Kaiser aber verjagt zunächst den Falken, der erst drei Tage vor Ablauf der fatalen Frist



Das Falknerhaus in »Frau ohne Schatten«
Entwurf von P. Aravantinos

zurückkehrt, um ihn und seine Frau zu endgültigem Glück zu verhelfen. Ohne seinen Falken ist der Kaiser «nur ein Jäger und ein Verliebter», begehrt er seine Frau nur sinnlich und kann sie deswegen nicht zur Mutter machen. Erst der wiedergekehrte Falke kann den Kaiser auf den Weg der Prüfungen und zu der Erlösung von seiner Selbstsucht führen:

«Falke, Falke, du wiedergefundener –
Wo führst du mich hin, kluger Vogel?⁶»

Der Falke ist klug und führt durch sein Verständnis Kaiser und Kaiserin auf eine höhere Daseinsebene, auf der sie vom «Chor der Ungeborenen» willkommen heißen werden. Während der Kaiser ohne seinen Falken auf sein rein sinnliches Er-

leben reduziert wird, macht ihn der Falke, den Strauss, die weibliche Seite des Mannes bewusst betonend, mit einer Sopranstimme besetzt hat, zu einem Mann, der sich nicht nur seiner auf Jagd und Lustbefriedigung gerichteten Triebe bewußt ist, sondern auch seiner tieferen Gefühle und seiner Verantwortung als Gatte, damit er erfüllen kann, was die Stimme der Wächter am Ende des 1. Aktes so ergreifend beschwören:

«Ihr Gatten, die ihr liebend euch in Armen
liegt,
ihr seid die Brücke, überm Abgrund aus-
gespannt,
auf der die Toten wiederum ins Leben
gehen!
Geheiligt sei eurer Liebe Werk!⁷»

Der Falke, dessen klagender Ruf im Jubelfinale der Oper logischerweise verstummt, ist das Symbol vollständiger, sich Lust und Pflicht gleichermaßen bewußter Männlichkeit.

Auch wenn sich die Akzente in «Isabeau» ein wenig verschoben haben und die Handlung nicht gar so komplex ist, weil Illica nicht die schwierige Vermischung von Geister- und Menschenwelt vornimmt, liegt es auf der Hand, beim jungen Falkner Folco und seinem herbeigerufenen Falken eine ähnliche Deutung vorzunehmen. Allerdings ist Folco von vornherein ein Mann, in dem Sinnlichkeit, Gefühl und Geist nicht getrennt sind. Als ein aus den Wäldern kommender Naturmensch kennt er die Problematik des Kaisers nicht; er ist von Anfang an eins mit sich, seine Männlichkeit ist ungebrochen. Daher kann es ihm auch gelingen, nur durch den Klang seiner Stimme den Falken aus der Luft herbeizulocken und ihn der Prinzessin zu schenken. Mit der Übergabe des Falken als Symbol der mit sich und der Welt im Einklang befindlichen Männlichkeit überantwortet sich Folco, ohne sich selbst aufzugeben, der jungfräulichen Prinzessin Isabeau, deren weißer Mantel nicht befleckt, sondern geschmückt wird mit dem leuchtenden Rot seines Blutes.

Kehren wir zum Anfang zurück. Während Yeats sich in seinem sinisternen Gedicht «The Second Coming» des Bildes vom Falken bedient, der den Falkner nicht mehr hören kann, um damit den Zustand einer in sich zerfallenen Welt Bild werden zu lassen, greifen etwa zur selben Zeit Illica und Hofmannsthal noch einmal im Sinne des Barockdichters Marvell auf das Paar Mann und Vogel zurück. Zumindest auf der Opernbühne wird sowohl vom Italiener Mascagni, der vorhatte «mit «Isabeau» alle Strausse und Debussys dieser Welt mit astronomischem Abstand hinter sich zurückzulassen⁸», als auch vom Deutschen Strauss noch einmal eine Einheit beschworen, auch wenn es sich nicht mehr um die

Einheit der Welt, sondern vielmehr um den Einklang des Helden mit sich und der Welt handelt. Fast scheint es, als hätte zur Zeit des Ersten Weltkriegs die Falkensymbolik in der Luft gelegen, eine in diesem Fall durchaus treffende Metapher. Daß sie mit ihren auf der Bühne an wesentlicher Stelle in Erscheinung tretenden Falken den Regisseuren eine kaum überzeugend zu bewältigende Aufgabe gestellt haben, mag ihnen gleichgültig gewesen sein...

Nachbemerkung

Von «Isabeau» gibt es erst seit kurzem eine gute Gesamtaufnahme der italienischen Firma Bongiovanni, Bologna. Es handelt sich um den Mitschnitt einer konzertanten Aufführung 1982 in Utrecht. Bei derselben Firma erschien eine Kassette mit allen Aufnahmen des Tenors Bernardo de Muro, des idealen Interpreten des Folco. Von den verschiedenen Gesamtaufnahmen der «Frau ohne Schatten» sind jene unter Karl Böhm (Decca) und die zweite Sawallich-Aufnahme (Emi) besonders empfehlenswert. Die Tenorpartie des Kaisers singen dort Hans Hopf bzw. René Kollo.

ANMERKUNGEN

¹ Andrew Marvell, *The complete poems*, edited by E. Story Donno. Hammondswoth 1972, S. 57.

² *The collected poems of William Butler Yeats*. London 1963, S. 210/211.

³ Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten*. Berlin 1919, S. 7.

⁴ A. a. O. S. 21/22.

⁵ Das Auge ist dem größeren Zusammenhang verschlossen; aber das Herz hat die Stimme des Geheimnisses erkannt, die ich in mir hervorrufe. Luigi Illica, *Isabeau*. Beiheft zur Gesamtaufnahme der Firma MRF.

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten*. Berlin 1919, S. 51.

⁷ A. a. O. S. 42.

⁸ Brief an Luigi Illica vom 31. 12. 1908, zitiert nach: Pietro Mascagni, *Epistolario*, vol. I., a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Palessia. Lucca 1996.