Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 31 (1951-1952)
Heft: 8

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 18.02.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Umsturz in Bayreuth

Diese Betrachtung war für Werner Reinhart bestimmt. Ihm vor allem war ich Rechenschaft schuldig, denn keiner sonst hatte so warm, wohlwollend und anregend alles verfolgt, was ich je über Wagner und Bayreuth geschrieben hatte. Der in seiner Todesstunde fertiggewordene Aufsatz sei nun nur eine dankbar-wehmütige Erinnerung.

75 Jahre sind vorüber, seitdem im hiefür gebauten Festspielhaus zu Bayreuth zum ersten Mal der «Ring» aufgeführt wurde. Wir berichteten hier 1926 über das erste Halbjahrhundert des von Nietzsche als «Morgenweihe am Tage des Kampfes» begrüßten Kulturwerkes. Wieder sind 25 Jahre verflossen. Eine stärkere Umwertung aller Werte als je zuvor hat sich angebahnt. Dem Vae victis droht sich ein Vae victoribus zu gesellen und ein Versinken alles Geistigen und jeder Freiheit. Die Zeit schiene reif für das Verständnis des tragischen Weltbilds, wie es in nie übertroffener Ausdrucksgewalt, Dichtung und Musik völlig verschmelzend und dadurch das Drama zum Mythos vertiefend, in den vier Werken vom «Rheingold» bis zur «Götterdämmerung» gestaltet wurde. Daneben nehmen sich die krampfhaften Versuche moderner Dichter, Künstler, Philosophen, neue Weltbilder zu schaffen, immer noch wie überhebliches Gestammel aus, das zwar neue Worte, aber nicht neue Werte bringt. Über die Bedeutung des «Rings» war sich bei uns z. B. Gottfried Keller schon nach dem Hören von Bruchstücken klar; fast gleichzeitig schrieb 1849 Baudelaire, die Zukunft werde Wagner zum berühmtesten unter den Meistern machen. Seither sucht ein Jahrhundert sich mit ihm in leidenschaftlicher Liebe oder abgründigem Haß auseinanderzusetzen. Ernste, unvoreingenommene Menschen können von jedem Werk Wagners tief ergriffen werden. Dazu ist nur notwendig, daß sie es erfahren. Diese Erfahrung aber gewinnt sich nicht durch das bloße Lesen der Dichtung und ebensowenig durch das Hören der Musik allein. Nur eine stilgerechte Aufführung vermag zu überzeugen. Um Vorbilder solcher zu geben, wurde Bayreuth geschaffen. Es liegt aber im Wesen menschlicher Dinge, daß das Ideal nicht sogleich erreichbar war, obwohl es oft in wenigstens einigen Werken erfüllt schien. Aber schon Nietzsche meinte 1876 in Bayreuth, er habe das Mögliche «überhofft». Ähnlich empfand 1891 auch in Bayreuth Romain Rolland [1]). Er schrieb damals an seine Mutter: «Wagner, die unvergleichliche Seele, der erhabene Dichter und Musiker, der Erste seit Goethe und Beethoven, ist vielleicht nicht für die Bühne geschaffen . . .».

Auch erreichte Vollkommenheit ist dem Wandel und Wechsel unterworfen. Geschmack und Moden verändern sich ungeheuer. Jeder weiß es, der Jahrzehnte zurückzudenken versucht. Es sei hier gar nicht einmal von Kleidern und Kostümen die Rede. Aber was z. B. baulich um 1900 als besonders schön galt, wurde längst abgebrochen. Einst zeigten Bühnenbilder herrliche Eichen und Tannen. Um 1910 ergriff es noch wehmütig-rührend, wenn auf des todwunden Tristans Lager von der

---

[1]) Seine höchst anregenden Briefe finden sich in der von Dr. W. Schuh geleiteten «Schweizer. Musikzeitung», Wagner-Heft, Juli 1951.

Linde hie und da ein welkes Blatt fiel. Aber für viele Leute begann dies nach dem ersten Weltkrieg eher komisch zu wirken; keine Aufführung wagte mehr, das mitsterbende Herbstlaub zu zeigen. Doch die alte Linde stand noch da. Zehn Jahre später verschwand auch sie, um einem Baumgespenst zu weichen, das einem kahlen Galgen glich. (Sonderbar, daß Kunsthäuser noch Gemälde wie den «Eichwald» von Zünd aufbewahren!) Heute verzichten Spielleiter oft auf jede Andeutung der vom Dichter einst verlangten Umwelt. Moderne Zuschauer stört es kaum, wenn Geßler den Apfel von einer Telefonstange herabgreift! So überrascht es nicht, wenn um die Inszenierung gerade der so hohe Anforderungen stellenden Werke Wagners hitziger Streit entbrannte. Mehrere Dissertationen sind der Problematik ihres Bühnenbilds gewidmet, und zahllos sind die Abhandlungen, die sich mit ihm befassen. Besonders eifrig beteiligten sich von je auch Schweizer an diesem Kampf, der um den Wahn bedingungsloser Treue zur Tradition von 1876 (1. «Ring») und 1882 (1. «Parsifal») entbrannte. Die Ersetzung des für 1882 von Joukowsky gemalten maurischen Gralstempels durch ein freilich viel nüchterneres Bild von Roller 1934 unter der neuen Leitung von Frau Winifred Wagner erregte Erbitterung. Solche verquickte sich nachträglich mit dem Haß gegen das Dritte Reich. Ein Winterthurer verstieg sich, ohne die Festspiele gesehen zu haben, zur Behauptung, sie seien «von Untermenschen entstellt». Auch ein Wort wie «Entpolitisierung», das Frh. v. Mittag [2]) braucht, darf keineswegs etwa so verstanden werden, als ob Wagners Werke oder ihre Aufführung je hätten geändert werden müssen. Ihr Inhalt ist ja durchaus unpolitisch und rein menschlich; freilich bietet er seines wahrhaft unerschöpflichen mythischen Gehalts wegen Anlaß zu allerverschiedenartigsten Deutungsversuchen: er kann von Kommunisten wie Nationalsozialisten wie von jedem Volk beansprucht werden und erfuhr jüngst auch noch eine «tiefenpsychologische Beleuchtung».

Ich glaube, es dem Leser schuldig zu sein, heute endlich, da sich Bayreuth wieder erhebt und alle Aufführungsfragen neu beurteilt werden müssen, einige Worte zu sagen. Denn ich durfte in der NZZ und hier über das Bayreuth der Zwanziger- und die Festspiele der Dreißigerjahre berichten, was zwar kritisch, aber in ehrlicher Bewunderung der Leistungen erfolgte. Argwöhnisch spähte auch ich nach Auslassungen oder Änderungen, wie sie vielleicht von 1933 an politisch gewünscht worden wären; es gereichte Frau Wagner zu höchstem Lob, daß nie und nirgends auch nur ein Wort oder ein Ton fehlte oder entstellt war. Mochte die Tragik der Vertragsbrüche im «Ring» oder die Betonung christlichen Mitleidens im «Parsifal» den damals das Reich — aber keineswegs Bayreuth — Führenden noch so übel in den Ohren klingen! Heute sieht man ein, daß manche der Aufführungen unter Winifred Wagner überhaupt die bei aller Werktreue vollkommensten waren. Ein vergleichendes Urteil darf ich mir erlauben, denn ich kannte Bayreuth schon vor dem ersten Weltkrieg. Mein einziger damaliger Kamerad starrt wie gebannt auf den Wechsel einer Dekoration, die wir zusammen noch 1912 gesehen hatten; er sieht nichts anderes mehr und hört nun weder das wundervolle Orchester und einzigartige Chöre, noch die besten Dirigenten, ausgezeichnete Solisten, ausgefeilte Aufführungen. Unter seinem Einfluß wagt der Verfasser eines jüngst erschienenen Rückblicks von einer «betrüblichsten Epoche Bayreuths» zu sprechen. Als «Beweis» führt er an, im «Fliegenden Holländer» 1939 sei an Stelle der kleinen Stube Dalands ein Saal mit einem Heer von arbeitenden Mädchen gezeigt worden ... nun! Wagner wollte einen Chor von Spinnerinnen und kannte noch die volkstümliche Sitte der Spinnstuben, wo noch in meiner Jugendzeit die

---

[2]) Auf seine Würdigung «Bayreuth und Salzburg» in Heft 7, die sich mit unsern Überzeugungen weitgehend deckt, sei hier nachdrücklich verwiesen, obwohl wir in Einzelheiten anderer Auffassung sind.

Frauen ganzer Dörfer zusammenkamen. Um so mehr in Sandwike, wo die ganze Gegend die Rückkehr des norwegischen Schiffes und aller Männer bei Senta erwartet.

Wenn jene paar Schweizer *heute* enttäuscht wären, würden wir es verstehen können. Auch wir sind befremdet. Denn die neue Inszenierung von «Ring» und «Parsifal» bricht völlig mit dem für Wieland Wagner «zur Konvention geronnenen Bild vergangener Jahrzehnte». Er sagt: «Für die Generationen diesseits der Quantentheorie und der Atomforschung kann es niemals wieder aufgewertet werden». — Daß Bayreuth heute arm ist — darauf galt es, gefaßt zu sein. Denn die gesamten, in Jahrzehnten angeschafften Ausstattungen, Kostüme, selbst die Dekorationen wurden bei der Besetzung Bayreuths 1945 entwendet; vielleicht taucht manches in einem Kino des Wilden Westens nochmals auf. Staatliche Hilfe wie zur Zeit Ludwigs II. und in den Dreißigerjahren ist natürlich unmöglich. Aber Familie Wagner begründet die Abkehr und den Umbruch viel tiefer: sei meint, deutsche Jugend müsse sich aus Trümmern und Asche und allem verlorenen Äußerlichen dem innerlich Wesentlichen zuwenden. —

Wieland Wagner will als einzig «Unveränderliches und Zeitloses» der Werke die Musik hervorheben. Er zeigte keine Blumenaue mehr; heute wecken Karfreitag und Ostern keine Blüten mehr aus ihrem Winterschlaf; nur noch transzendental gemeinte Lichtreflexe huschen. Daß so die bisher herrliche Musik zu noch stärkerer Geltung gelange, glauben wir nicht. Wagners Musik ist ja durchaus eine Kunst des Ausdrucks: was sie ausdrückt, sagt die Dichtung und soll auch die Szenerie andeuten. Fehlen diese letztern, kann sie nie ganz und voll ergreifen, was z. B. Radiohörern den Vorwand zur Ablehnung Wagners gab. Im 3. Akt der «Götterdämmerung» wurde jetzt der herbstliche Wald durch eine baumlose, kahle, grünlich beleuchtete Felskluft ersetzt. In dieser singen die Rheintöchter ihr Sonnenlied, hier erinnert sich Siegfried seiner Jugend und des wonnevollen Naturwebens im frischen Wald, auf dessen Ästen die Vöglein sangen.

Da krampft sich nun freilich unser Herz zusammen. Denn es scheint, als ob wir nun von Liebstem in Wagners Werken Abschied nehmen müssen, vom tiefen Naturgefühl. Wohl sind Musik und Dichtung die gleichen geblieben, aber die Töne, die das Wesen hier eines im Herbstduft vergilbenden Laubwalds, dort einer im Lenz aufblühenden Aue ausdrückten, klingen matt und fern zwischen kahlen Felsen. Besser, man sähe nichts! Aber das wäre das Ende des Gesamtkunstwerks. Dann wäre Wagner, auch wenn er noch so überragend bleibt, nicht mehr der Unvergleichbare, sondern ein Musiker wie andere, wären es auch die Größten!

Das allerletzte an Ausdrucksmöglichkeit war nur bei Wagner gewonnen. Für die Empfänglichen und Wissenden vor allem, aber auch für ein großes Publikum vermochte das Theater nie *mehr* zu bieten. Je weniger die Menge vom Mysterium kennt, desto enttäuschter wird sie nun sein. Ein Zuviel war besser als das Zuwenig. Albert Schweitzer hatte es 1896 in Bayreuth als Wohltat empfunden, daß Loge in Tracht und Spiel ganz zurückhaltend gewesen sei; gewiß, für seinen großen Geist genügte das, doch für uns andere soll etwas vom lodernden Feuer angedeutet werden, wie es in den Tönen loht und lockt, und vom Dämonischen, das im Spiel Weltuntergang plant. Bisher galt es als wundervoller Zug des Dramatikers Wagner, daß er wie Shakespeare und Sophokles vor der tragischen Katastrophe uns noch ein Idyll zeigte. Die Szene der Rheintöchter im Schlußakt des «Rings» mischte Liebliches und Tragisches, und wie ergreifend klang dann das Waldweben und sang der Vogel zum letzten Mal. Mit feinstem mythischem Gefühl ließ Wagner den Sonnenhelden Siegfried nur in vollem Tag auftreten, oder die Sonne ging bei seinem Erscheinen auf. An diesem dunklen Spalt, als welcher nun die königliche Gibichungenhalle trotz des prunkenden Gunthermotivs erscheint, wäre er vorbeigerudert; hier hätte auch Gutrune ihren Reiz verloren. Wieland Wagner aber meint, der

mythische Gehalt verlange eine düstere Falle und beklemmendes Zwielicht; er erschaut das Bild von Alberich-Hagen aus.

Ich bin zu alt für solche Umstellung. Von den Erinnerungen fast meines ganzen Lebens kann und will ich nicht loskommen. Ich fühle, daß ich für immer Abschied von Bayreuth nahm, als ich dort mit einem seither verstorbenen liebsten Menschen 1939 noch Wundervolles erlebt hatte. Doch verurteilen werde ich das Neue, allzu Neue nicht mehr. Ich weiß, daß Richard Wagners Enkel von genialem Schaffensdrang und reinstem Willen beseelt sind. Wohl ist Wieland vor allem Maler. Und daß er bewußt Widerspruch nicht vermeidet, zeigte er, als er im Sommer 1945 sein damals geborenes Töchterchen Nike (Sieg) hieß...

Nur auf zwei Fragen muß einmal hingewiesen werden.

Die Freunde starrer Tradition beriefen sich gern auf Sätze R. Wagners, die ihren Forderungen Recht zu geben schienen. Stets warnten wir vor solchem Zitieren. Denn mit herausgegriffenen Sätzen Wagners (auch Goethes) ließe sich schlechterdings alles, auch Gegensätzliches, «beweisen». Wagner ist eine überaus sanguinische Künstlernatur, die in der Begeisterung oder auch Empörung des Augenblicks unendlich viel gesagt und geschrieben hat. Sogar Cosima und Wieland dürfen aus einzelnen Worten Richards nicht allzuviel ableiten; ja, Richard Wagner selbst würde sich in dieser Stunde sehr verwundern, wenn man ihm zeigte, was er in jener andern Stunde verlangt habe. Ein Beispiel zeige die Gefahr, durch Zitate etwas begründen zu wollen. R. Wagner schrieb an Liszt: «Nichts, was irgend in den Mitteln der Darstellung vorhanden ist, soll auf der Szene nur gedacht oder angedeutet, sondern alles ausgeführt werden». Wieland Wagner aber beruft sich heute auf eine Tagebuchaufzeichnung Cosimas von 1878, wonach Richard ihr sagte: «Ach, es graut mir vor allem Costüm- und Schminkewesen; wenn ich daran denke, daß diese Gestalten, wie Kundry, nun sollen gemummt werden, fallen mir gleich die ekelhaften Künstlerfeste ein, und nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden». — Man halte diese beiden Äußerungen Wagners nebeneinander, ein reiner Gegensatz! Doch beide Sätze sind ernst und Ausdruck einer Überzeugung. Man vergleiche hiezu noch Stellen aus jenen Briefen Rollands: «Ich halte die Nibelungen seit Dante für die erste epische Dichtung. Parsifal gehört auch dazu, auch Tristan und alle übrigen, ... aber die Dichtung verliert alles, wenn sie aufgeführt wird, denn sie ist übermenschlich, und die Bedingungen der Bühne beruhen auf Materiellem und Menschlichem». Rolland möchte, daß Wagners Werke in der Art der Bach'schen Passionsspiele von unsichtbaren Darstellern und der Phantasie als einziger Ausstattung aufgeführt würden. In einem späteren Brief steht: «Da ich diesmal im Theater nicht mehr suchte, was es nicht geben kann, die vollendete Illusion einer übernatürlichen Welt, so habe ich gefunden, was wirklich wahr ist, nämlich das erste aller heute bestehenden Theater, das edelste, das vollkommenste (das am wenigsten unvollkommene)». Das könnte heute alles im Aufsatz Wieland Wagners «Überlieferung und Neugestaltung» stehen.

Nicht nur im Sehen müssen die alten Wagnerianer noch umzulernen suchen, sogar auch im Hören. Denn es ist Mode geworden, von der für Wagners dichterisch-musikalisches Gestalten charakteristischen Technik der *Leitmotive* heute fast verächtlich zu sprechen. Der Grund hiefür liegt freilich nicht mehr im Unverstehen, der Spottsucht und Gehässigkeit der ersten Jahrzehnte, sondern in einer allzu ausschließlichen Bewunderung des vom Münchner Alfred Lorenz entdeckten *«Geheimnisses der Form»* bei Wagner. Es besteht in Bögen, die sich über Szenen, Akte und ganze Werke ausdehnen, ferner in unglaublich reicher Verwendung des dreiteiligen «Bars», also zweier Stollen mit Abgesang, wie Sachs ihn humorvoll und tiefsinnig zugleich dem jungen Ritter Walther für sein entstehendes Preislied empfiehlt. Wer sich in diese Bögen und Bare vertieft, muß gewiß von Bewunderung

für eine fast pathologisch Kleinstes wie Größtes umfassende Genialität erfüllt werden. Dennoch scheint uns, bei aller Dankbarkeit für Lorenz, daß seine Schüler in ihrer Begeisterung vergessen, daß gewisse Forderungen im Aufbau uns immer als herrliche Selbstverständlichkeiten erschienen. Wir würden Bogen, Stollen und Abgesänge auch bei großen Wortdichtern nachweisen. Anderseits ist das einst durch die thematischen Leitfäden unseres längst verstorbenen Freundes Hans von Wolzogen angeregte Kennen der «Leitmotive» immer noch dankbar. Beim Anhören etwa der Trauermusik hilft die Bogen- und Stollenbewunderung wenig; viel, alles zur Ergriffenheit aber trägt es bei, wenn wir dank den Motiven ahnend an Wälsungenleid erinnert werden und noch einmal Wotans Gedanken aufleuchten hören, der in seinem vermeintlich freien Helden zu Grabe getragen wird.

Es sollte hier angedeutet werden, daß die szenische Gestaltung der mystischen Dramen in den neu erstandenen Bayreuther Festspielen revolutionär wirken mußte und scharf umstritten ist. Es ist zu befürchten, daß sich nun schlechte Nachahmungen auf Bayreuth berufen und kleine Bühnen, ohne die Beleuchtungsmöglichkeiten und ohne die überragenden musikalischen und gesanglichen Herrlichkeiten Bayreuths, Zerrbilder mit jenen kühnen Neuerungen entschuldigen werden. «Hei! wie sich die Buben freun!» Doch ist unser Vertrauen in das geniale Können und ideale Wollen Wieland und Wolfgang Wagners so groß, daß «Bayreuth» weiterhin eine herrliche Hoffnung bleibt, solange europäische Kultur bestehen darf.

Karl Alfons Meyer

Zürcher Stadttheater

Strauß-Hofmannsthal: «Der Rosenkavalier»

«Hab' mir gelobt, ihn lieb zu haben in der richtigen Weis'.
Daß ich selbst sein Lieb' zu einer andern noch lieb hab'...»

singt die Marschallin im 3. Akt, wie sich ihre schmerzliche Erwartung erfüllt, daß der junge Schwärmer Oktavian seine Liebe zu einer Jungen finden, und sie, die alternde Frau, verlassen wird. Sie singt es im ungetrübt versöhnlichen Ton einer herrlichen, breit ausladenden Kantilene, und der ganze Adel dieser Dichtung und dieser Musik schwingt dabei mit. Der vorwärts drängende Lebensmut und der gütigweise Verzicht des Alters scheinen die beiden Pole dieser ernst-heitern «Komödie für Musik». Es ist unschwer zu erkennen, daß der Komponist mehr Anteil am ersten, der Dichter mehr am zweiten nimmt. Richard Strauß, der im Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal wiederholt um komische Situationen, um großlinigen dramatischen Aufbau bittet, sucht die unmittelbare, ungebrochene Wirkung auf das Publikum; der Dichter, der nicht überwältigen, sondern andeuten will, liebt das Spiel als Brechung des Lebens, — als eine Entfaltung der in den Gestalten enthaltenen Möglichkeiten. «Die Gestalten» — so berichtet Hofmannsthal — «waren da und agierten vor uns (Hofmannsthal und Graf Keßler) noch ehe wir Namen für sie hatten... Aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne daß man wußte, wie» [1]). Dieser Handlung im Hofmanns-

[1]) In einem Vortrag, enthalten im Heft 2 dieses Jahrganges der Literaturzeitschrift «Trivium», hat Dr. Willy Schuh, Zürich, eine bis in ungemein erleuchtende Details gehende Beschreibung der Entstehungsgeschichte des «Rosenkavaliers» gegeben.

thalschen Sinn sind wenig dramatische, aber viel lyrische Bezüge eigen. Wo sie spielen, spricht der Geist Hofmannsthals am stärksten. Besonders aber in der Szene der Marschallin, wie sie in den Spiegel als in ihr eigenes Inneres blickt und an ihm die Verwandlungskraft der Zeit spürt. Ist nicht die Distanz zu sich selber, die sie dabei gewinnt, die Distanz, die Hofmannsthal seinen Figuren gegenüber einhält, besorgt, sie unversehrt, leicht, wie an unsichtbaren Fäden durch die Handlung gleiten zu lassen? Alle Gestalten Hofmannsthals, auch wo sie sich kräftig im Leben rühren, bleiben irgendwo Spiegel-Menschen, Betrachtende, die in sich selber schauen, eitel-stolz oder vornehm-zurückhaltend, — «Schwierige» vom praktischen Leben aus gesehen. Ist es nicht diese Spiegelhaftigkeit, die das Unwirklich-Wirkliche, die Doppelbödigkeit dieses Werks ausmacht, dergestalt, daß das Komische nicht grotesk, das Ernste nicht bedrückend zu werden vermag? So wird auch die Gegenwart immer wieder überdeckt von den Bildern der Erinnerung (das eigentliche Reich des Dichters) und der Erwartung. «Ist wie ein Gruß vom Himmel. Ist bereits zu stark, als daß man's ertragen kann. Zieht einen nach, als lägen Stricke um das Herz» singt Sophie vom Geruch der Silberrose. Aber «wo war ich schon einmal und war so selig?» In der Erinnerung löst sich die Bedrängnis. Erinnerung und Erwartung sind mehr Elemente der Lyrik als der Dramatik. Hofmannsthal hat es in der Zusammenarbeit mit Strauß deutlich erfahren. «Von Seite 19 ab, die Szene zwischen Sophie und Oktavian, ist mir noch nicht recht. Ich brauche da etwas viel Leidenschaftlicheres... Das Jetzige ist zu zahm, zu geziert und zaghaft und zu lyrisch...» schreibt Strauß am 13. August 1909 an den Dichter. Und Hofmannsthal hat hier, wie an vielen andern Stellen, dem Dichter nachträglich entsprochen. Von Strauß stammt die jetzige dramatische Zusammenführung der Personen von der Mitte des zweiten Aktes an (Ochs, der die jungen Liebenden erwischt, Disput mit Oktavian, Verletzung, Skandal) gegenüber einem lyrischeren Entwurf Hofmannsthals. Hofmannsthal aber hat sie als wie von ihm erfunden ausgeführt. «Ich habe an diesem einen Fall für dramatische Arbeiten für Musik etwas Fundamentales und nicht zu Vergessendes gelernt» sagt er nachher. Und Strauß anerkennt dankbar: «bravissimo für den 2. Akt, ganz ausgezeichnet».

Vielleicht wird man in den nächsten Jahren des Umgangs mit dem «Rosenkavalier», der nun seit 40 Jahren die Bühnen bereichert, vermehrt die im Werk verbleibenden Divergenzen verspüren, nachdem die ersten Jahrzehnte im Zeichen des Erstaunens über die innere Harmonie des gemeinsamen Werkes standen. Divergenzen etwa im dritten Akt, wo der Komponist die handgreifliche Komödie vertont, in welcher der Seelenadel der Marschallin wenig mehr zur Wirkung kommt, während sich der Dichter die Entwirrung gerade von der Gestalt der Marschallin aus vorstellt, und sich dabei dem Komponisten gegenüber auf den weiblichen Teil des Publikums bezieht, der die Marschallin als Hauptgestalt empfinde. «Ochs» oder «Marschallin» als Hauptgestalt, — dies ist die Auseinandersetzung, welche die beiden Künstler nicht nur nachträglich noch in der Frage des Titels beschäftigt hat (bis der Fund des «Rosenkavalier» alle Fragen beseitigt hat), sondern die sie, die in ihrem künstlerischen Naturell verschieden waren, die ganze Arbeit hindurch in Spannung hielt. Strauß, der eine Oper zum «Lachen» wollte, und Hofmannsthal, der sich eine solche zum «Lächeln» wünschte — das ist ein gutes Teil der Gegensatz zwischen Ochs, dem Lächerlichen, und der Marschallin, der Lächelnden.

Demgegenüber aber stehen die Wunder der Übereinstimmung auf einer unterhalb der Erscheinungen liegenden Ebene. Wer etwa könnte, ohne es zu wissen, sich vorstellen, daß Strauß die Musik zum Schlußduett «Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein, daß wir zwei beieinander sein...» *vor* Erhalt des Textes schrieb, und Hofmannsthal ihn nach einem von Strauß angegebenen Versschema, seinerseits wieder ohne Kenntnis der Musik, gefunden hat?! Wenn *einmal* Text und Musik in einem innersten, losgelösten Gleichgewicht stehen, dann ist es gerade hier. Hof-

mannsthal beteuert, daß er gerade diesen Auftrag gerne ausführte; seine enorme Einfühlungsgabe in Stimmung und Situation des Moments hat hier das Höchste geleistet. Zum selben ist aber auch Strauß durch den Text befähigt worden: Wie er mit dem Reichtum seiner Charakterisierungsharmonik dem Text nachspürt, ihn — aber nie zwangshaft — auslegt, und, wozu die Musik recht eigentlich da ist, die Gefühlsbögen darüber zieht, das zeigt den Musiker, der willens ist, nach der Musiktragödie der «Elektra» dem lichteren Reich der Sprache ihr Recht zu lassen, und sie durch die Musik mehr zu beseelen als zu belasten. Die neue Art des singenden Sprechens aber, die der Komponist noch weiter entwickeln wird, hat ihre ästhetische Ergänzung im reinen Gesang, in der Entfaltung der Stimme; nach der Polyphonie des orchestralen und wortgebundenen Parlandos die Homophonie des Gesangs. Nur daß Strauß seine eigene Genialität gelegentlich einen kleinen Streich spielt, etwa wenn er in die Antichambre-Szene zur Ausstattung eine italienische Arie einlegen will, und diese unversehens zu überschwänglichem romantischen Ausdruck gedeiht, die das Genrebild durchbricht. Oder wenn der Walzer, der den zarten Fond abgeben sollte, triumphierend und selbstherrlich aufschwingt, so daß die Gestalten auf der Bühne in einen bewegungsmäßigen Gegensatz zur Musik geraten, der durch keine Spielführung zu umgehen ist.

Die *Regie* in unserer Aufführung, seit längerer Zeit und nach mehreren Festaufführungen die erste Repertoire-Aufführung, hat *Prof. Rud. Hartmann* inne. Sie ist von großer Treue gegenüber den genauen Festsetzungen der Uraufführer geleitet und doch in Kleinigkeiten — etwa dem Zusammenprall Oktavian-Ochs im 1. Akt — erfindungsreich. Eine Einzelheit mag bleiben: im Ensemble der Antichambre-Szene kommt Ochs, bevor er durch seinen Faustschlag auf den Tisch das ganze Ensemble zerstört, besonders da er sitzt, nicht recht zur Geltung, und sein Ausbruch sowie die Wirkung auf die Umstehenden bleibt dann irgendwie unverstanden. Ob man hier etwas Entscheidendes zur Verdeutlichung des Ochs tun könnte?

Zwei Rollen sind für Zürich neu besetzt: die *Marschallin* durch *Cäcilie Reich* von der Staatsoper München als Gast, und *Ochs von Lerchenau* durch *Manfred Jungwirth.* Die Marschallin geht, mehr als man es sich hier gewohnt ist, aus sich heraus, namentlich in der Lever-Szene. Ihre Erhabenheit ruht in ihrer Stimme. Die Innigkeit in der Zuteilung ihrer Gefühle gibt dem ganzen ersten Akt Wärme. Manfred Jungwirth singt seine Rolle zum ersten Mal, was bei deren außergewöhnlichen Schwierigkeiten viel heißen will. Er singt sie musikalisch untadelig und neigt von Natur aus in der Charakterisierung zu den vornehmeren Seiten der Ochs'schen Gestalt. Für die endgültige Ausfüllung der Rolle braucht es längeren Umgang, und so sieht man in ihm einem prächtigen Ochs entgegen. Die an und für sich glanzvollste Besetzung ist *Lisa della Casa* als *Sophie,* die ihre silbernen Melodiebögen so rein und klar zieht wie je. Eine Umbesetzung der Rolle in spätern Aufführungen durch Kathryn Harvey wird die Höhe des Ensembles halten. *Elsa Cavelti* a. G. erfreut als Oktavian nach wie vor durch ihre intelligente Darstellung, die im Verein mit ihrer Stimme über die Divergenz ihres Naturells mit der Hosenrolle obsiegt. *Willy Ferenz* als Faninal, *Rolf Sander* und *Leni Funk* als Intrigantenpaar, *Edith Oravez* als Marianne stehen an richtigen Plätzen. Die *musikalische Leitung* durch *Otto Ackermann* strahlt jenes selbstverständliche Musikantentum aus, das ihm eigen ist. Es geht musikalisch präziser zu als in mancher genialischerer Festaufführung. Die bewährten *Bühnenbilder* von *Max Röthlisberger* sind von früher her übernommen worden. —

Als *Berichtigung* zur Besprechung von «Macht des Schicksals» in der vorangehenden Nummer sei festgehalten, daß die Chöre nicht von Alfred Ehrismann, sondern von Hans Erismann einstudiert wurden.

Andres Briner