FESTSPIEL-DIALOGE 2004

Der Rosenkavalier

Peter Ruzicka

11. August 2004

© Copyright by Peter Ruzicka
Salzburg

„Ist doch eine höchst liebenswürdige Musik“
Gedanken zu Richard Strauss und dem „Rosenkavalier“

„Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding.“ Dem „Rosenkavalier“ aber scheint sie nichts anzuhaben. Seit bald hundert Jahren drehen sich die Szenen im Kreise des Walzertakts. Das Lever der Marschallin, die Blamage des Herrn von Faninal, die Intrige im „gemeinen Beisl“ – diese ganze altbekannte Handlung hat sich ungezählte Male vor unseren Augen und Ohren abgespielt, jede Wendung, jede Pointe, jeder Einfall ist uns wohl vertraut. So mancher Satz kursiert unter den Opernfreunden geradezu als geflügeltes Wort und beliebtes Sprachspiel, oft reicht ein halbes Zitat, und alle wissen, was gemeint ist: „Selbstverständlich empfängt mich Ihro Gnaden“, zum Beispiel. Oder: „Mir ist die Ehre widerfahren...“ Und natürlich: „Leupold, wir gängen!“ Und mit dem Zitat steigt unweigerlich die Erinnerung an die Musik auf, an die Musik von Richard Strauss. „Hab’ mir’s gelobt, ihn lieb zu haben in der richtigen Weis’“: schon dieser Satz wirkt wie das Eichendorffsche Zauberwort – sogleich stellt sich in unserer Phantasie eine der berückendsten Kantilenen der Operngeschichte ein, eine Melodie von einprägsamer Schönheit, die selbst dem Skeptiker wie Sirenengesang in den Ohren tönen muß. Ja, es genügt bereits, sich nur einzelne Momente auszumalen, aus dem zweiten Akt etwa, kurz bevor der Octavian als Rosenkavalier auf die Bühne stürmt, die Rofrano-Rufe, die ihn ankündigen, die unglaubliche Spannung, die seiner ersten Begegnung mit Faninals Tochter vorausgeht. Wir müssen diesen Auftritt gar nicht sehen oder hören, allein schon der Gedanke an die Musik ruft angenehmste Erwartungen hervor. Wie mit einem Schwertstreich läßt Strauss diesen wahrlich dramatischen Augenblick jäh abbrechen, um mit einer zarten Melodie in der Oboe und den Klangkristallen der silbernen Rose die innere und äußere Szene zu verwandeln. Und wenn uns tausendmal gesagt wird, wie dies alles „gemacht“ ist, wie die Akkorde aus Flöten, Soloviolinen, Celesta und Harfen gemischt sind – der Zauber verfehlt seine Wirkung nie. Es mag Zeiten geben, in denen uns der „Rosenkavalier“ aus den Augen, aus dem Sinn kommt und beinah gleichgültig wird, in denen er aus dem engeren Erlebniskreis zu schwinden droht. Aber dann wieder braucht es kaum mehr als ein paar Takte im Radio, zufällig empfangen, schon zieht uns diese Musik in ihren Bann, und ein Leben ohne den „Rosenkavalier“ scheint kaum denkbar.

„Nichts ist schwieriger, als sich das Existierende als nicht existierend vorzustellen“, bekannte Hugo von Hofmannsthal im Jahr 1927. „Diese Figuren haben sich längst von ihrem Dichter abgelöst; die Marschallin, Ochs, Octavian, der reiche Faninal und seine Tochter, das ganze Gewebe des Lebens zwischen ihnen, es ist, als wäre dies alles längst so dagewesen, es gehört heute nicht mehr mir, nicht mehr auch dem Komponisten, es gehört jener schwebenden, sonderbar erleuchteten Welt: dem Theater, in der es nun schon eine Weile, und vielleicht noch für eine Weile, sich lebend erhält“, wie Hofmannsthal wußte. Doch ließe sich der Gedanke auch umkehren, denn nichts ist

gemeinhin schwieriger, als sich das Nicht-Existierende als existierend vorzustellen. Nichts ist schwieriger, nichts aber zugleich verlockender. Hofmannsthal erfand sich seine eigene Wirklichkeit, eine idealisierte Epoche, die es so niemals gab noch geben wird: das theresianische Wien seiner Phantasie, die Stadt seiner Träume. Wir stehen vor einem Rätsel, einem anziehend paradoxen Kunst-Rätsel, daß gerade diese durch und durch künstliche Stadt- und Ständewelt, diese zutiefst artifizielle Sphäre einer verklärten Vergangenheit, diese literarische Spätlese eines europäischen Bildungsbürgers – daß ausgerechnet dieses Bühnengedicht lebendiger, glaubwürdiger und, zu unserem Erstaunen, sogar realistischer erscheint als die meisten für den Tag und die Gegenwart geschriebenen Werke. Nichts altert schneller als die mit heißer Nadel gestrickte und der Aktualität nachjagende „Gegenwartskunst“. Wer wird sich in hundert Jahren oder auch nur in zehn Jahren noch ein Theaterstück über den Bankier Josef Ackermann anschauen wollen? Der „Rosenkavalier“ dagegen wirkt gegenwärtig und lebendig wie am ersten Tag. Wäre diese Dichtung tatsächlich nur die larmoyante Rückschau eines erzkonservativen Schöngeistes, nichts als die nostalgische Selbstbespiegelung des habsburgischen Mythos, wir könnten getrost auf dieses Werk verzichten. Anders als seine Marschallin erlag Hofmannsthal durchaus nicht der Versuchung, die Uhren anhalten zu wollen. „Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur“, erklärte Hofmannsthal; „Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist.“

Wer leben will, muß sich verwandeln. Dem Komponisten des „Rosenkavalier“ ist diese unumstößliche Wahrheit nicht selten als ein Vorwurf ausgelegt worden. Richard Strauss habe sich mit dieser Partitur vom „Leben des Lebens“ verabschiedet, er sei vom Umstürzler zum Anpaßler mutiert, vom Bürgerschreck zum Opportunisten, ja er habe geradezu Hochverrat an der Sache des Fortschritts begangen. Auf den ersten Blick scheint dieser Vorbehalt nicht einmal unbegründet: Immerhin entstand der „Rosenkavalier“ in zeitlicher Nachbarschaft zu Gustav Mahlers letzten Symphonien, zu den Orchesterstücken von Schönberg und Webern, zu Debussys „Jeux“ und Strawinskys „Sacre du printemps“. Eine Musikzeitschrift widmete Richard Strauss damals sogar den Spottvers: „„Der Zarathustra wirkt nur wenig’ – / Denkt Strauß, ‚drum werd’ ich Walzerkönig.’“ Aber der erste Blick täuscht, wie so oft, auch hier. Anfang der sechziger Jahre richtete der Strauss-Bewunderer Glenn Gould ein flammendes Plädoyer an die Adresse der Strauss-Kritiker, an die Gebildeten unter seinen Verächtern: „Die Generation oder vielmehr die Generationen“, schrieb Gould, „die seit den frühen Jahren dieses Jahrhunderts herangewachsen sind, haben als schlimmsten Fehler von Strauss seine Unfähigkeit angesehen, sich aktiv an den technischen Vorstößen seiner Zeit zu beteiligen. Sie glauben, daß er, nachdem er einmal ein höchst unverwechselbares

Ausdrucksmittel entwickelt und sich darin zunächst mit allen Freuden eines großen Abenteuers ausgedrückt hatte, technisch gesehen auf der Stelle zu treten schien – indem er einfach wieder und wieder das sagte, was er in den energischen Tagen seiner Jugend mit so viel größerer Kraft und Klarheit gesagt hatte. Für diese Kritiker ist es unbegreiflich, daß ein Mann von solchen Gaben nicht an der Erweiterung der musikalischen Sprache teilzunehmen wünschte, daß ein Mann, dem das Schicksal es vergönnte, in den Tagen von Brahms und Bruckner Meisterwerke zu schreiben, und der das Glück hatte, über Webern hinaus noch im Zeitalter von Boulez und Stockhausen zu leben, nicht das Bedürfnis haben sollte, seinen eigenen Platz im großen Abenteuer der musikalischen Entwicklung einzunehmen. Was muß man tun, um solche Leute davon zu überzeugen, daß Kunst nicht Technologie ist, daß der Unterschied zwischen einem Richard Strauss und einem Karlheinz Stockhausen nicht zu vergleichen ist mit dem Unterschied zwischen einer bescheidenen Bürorechenmaschine und einem IBM-Computer?“

Glenn Gould wehrte sich gegen eine Dogmatik des Fortschritts, hinter der sich in Wahrheit ein zutiefst darwinistisches Geschichtsbild verbarg: als habe Strauss die letzten vierzig Jahre seiner Künstlerexistenz wie ein lebendes Fossil zugebracht. Oder schlimmer noch: wie ein geschäftstüchtiger Nachlaßverwalter seiner früh verglühten Begabung. Um aber zu begreifen, daß die Partitur des „Rosenkavalier“ keinen Stillstand bezeugt, weder die Abkehr noch den Verrat der eigenen Ideale, müssen wir uns die Geschichte, die Vorgeschichte dieser Oper in Erinnerung rufen und uns vergegenwärtigen, welchen Weg Richard Strauss binnen weniger Jahre zurückgelegt hatte. Nach der Wiener Erstaufführung der Tondichtung „Tod und Verklärung“ im Januar 1895 hatte der Kritiker Eduard Hanslick geurteilt: „Es fehlt dieser realistischen Anschaulichkeit nur der letzte entscheidende Schritt: die matt erleuchtete Krankenstube mit dem Verscheidenden auf wirklicher Bühne; sein Todeskampf, seine Visionen, sein Sterben – alles pantomimisch – und dazu die Straussische Musik im Orchester. Das wäre nur konsequent und dürfte auch mit der Zeit ernstlich versucht werden. Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg des Musikdramas.“ Diesen Weg allerdings hatte Strauss längst betreten, denn schon im Vorjahr war in Weimar sein „Guntram“ uraufgeführt worden. Mit dieser Oper, seiner ersten – der in einem romantisch gefärbten Mittelalter angesiedelten Geschichte von Schuld und Sühne des Minnesängers Guntram – war der junge Komponist unaufhaltsam in den Sog Richard Wagners geraten. „Aber ich kann nun einmal nicht anders“, beteuerte Strauss, „und daran ist bloß der herrlich unselige Wagner schuld, der uns den Tristan in die Knochen gefeuert hat, daß wir ihn nun nie und nimmermehr los werden.“ Dem „Guntram“ war kein Erfolg beschieden, was sicher nicht nur an den widrigen Umständen der ersten Einstudierungen lag. Im Alter hat Strauss mit Milde auf sein musikdramatisches Debüt zurückgeblickt: „Gewiß ist der (auch sprachlich nicht einwandfreie) Text kein Meisterstück, gab aber doch dem Gesellenstück des sich zur

Selbständigkeit durchhäutenden, frisch gebackenen Wagnerianers den Anlaß zu sehr viel frischer, melodiöser, saftig klingender Musik, die schon damals doch Alles überragt hat, was neben und nachher an Opernmusik mit oder ohne teutsche ‚Gesinnung' verzapft wurde." Im Garten seiner Garmischer Villa aber ließ Strauss ein „Marterl" errichten, einen Bildstock von der Art, wie sie in früheren Jahrhunderten als Sühnemal oder zum Gedenken an tödlich Verunglückte aufgestellt wurden. Die Inschrift lautet: „Hier ruht der ehr- u. tugendsame Jüngling Guntram Minnesänger der vom Symphonischen Orchester seines eigenen Vaters grausam erschlagen wurde. Er ruhe in Frieden!"

Nicht der „Guntram", so läßt sich feststellen, nicht das „Gesellenstück" des enthusiastischen Wagnerianers, sondern die Tondichtungen waren es, die Richard Strauss den Weg zu seinen großen Musikdramen ebneten. In den symphonisch-programmatischen Werken gelang es dem Komponisten, sich von dem „prunkvollen 4-Hörner-Orgelklang des Wagnerschen Orchesters" zu lösen und das gewaltige spätromantische Instrumentarium vielfältig aufzuschlüsseln, Transparenz und Beweglichkeit zu erzielen und zu einer stärkeren Individualisierung der Stimmen zu finden. Der begnadete Musikdramatiker Strauss schuf sich in jenen Jahren, die der „Salome", der „Elektra" und dem „Rosenkavalier" wegbereitend vorangingen, eine eigene, unverwechselbare Orchestersprache, die ihn auch ohne Worte und Gesang zu musikalischer Psychologie und aussagekräftigen Klangbildern befähigte, zu präziser Charakterzeichnung und realistischer Situationsbeschreibung. Ein logischer, schöpferisch konsequenter Entwicklungszug verbindet folglich die Kompositionen der Strausschen Programmusik mit seinen späteren Opern. Von Stillstand oder gar Umkehr kann keine Rede sein. Man muß sich durchaus nicht mit Gabriel Fauré einverstanden erklären, der die „Salome" als eine „symphonische Dichtung mit Gesangsstimmen" bezeichnete – ein Urteil, das der meisterhaften Behandlung der menschlichen Stimme in Deklamation und Kantabilität überhaupt nicht gerecht wird –, um dennoch zu erkennen, daß es der orchestrale Kosmos ist, der mit seinen Leitmotiven, Klangfarben und Zwischentönen, mit seinen geheimnisvollen Lauten, bizarren Effekten und poetischen Schönheiten das Straussche Musikdrama von Grund auf beherrscht und den handelnden Figuren Statur und Tiefe verleiht. Der Wiener Kulturhistoriker Egon Friedell bezeichnete Strauss als einen „der größten Maler und Denker", der seine Philosophie „aus dem versenkten Orchester des eigenen Innern" entfaltet habe: „als die Geburt der Philosophie aus dem Geiste der Musik". Wenn wir den „Rosenkavalier" genau und unbeirrt anhören, wenn wir uns auf den ungeheuren Reichtum dieser Partitur einlassen, werden wir erkennen, daß Strauss nicht bloß eine „Komödie für Musik" geschrieben hatte, wie der Titel des Werkes aussagt, sondern tatsächlich eine tönende Philosophie: eine musikalische Betrachtung der Lebensalter, eine Studie der Melancholie, eine Selbstreflexion der Musik als Zeit-Kunst, als Inbegriff der Vergänglichkeit. Im „Rosenkavalier" entwarf Richard Strauss ein musikalisches Sittengemälde, ein reich

instrumentiertes Panorama des Menschlichen und Allzumenschlichen, und diese außerordentliche Herausforderung verlangte ihm alles ab: Phantastik und Realismus, viel Empfindung, aber nicht weniger Malerei, und Portraits, die ebenso scharf gezeichnet wie humoristisch und gemütvoll ausfallen mußten.

Welche Komponisten aber wären ihm in dieser Kunst auch nur ebenbürtig oder gar überlegen? Übermäßig viele Namen fallen mir da nicht ein. Auf seinem ureigensten Gebiet war der musikalische Maler und Denker Richard Strauss unanfechtbar. Als Tondichter und Musikdramatiker – das eine wäre ohne das andere nicht denkbar – bewies er eine Vorstellungskraft, eine Wandlungsfähigkeit und, sagen wir es ruhig, einen Fortschrittsgeist, wie er in der Geschichte der Oper wahrlich nicht alle Tage vorkommt. Und daß sich Strauss nach dem „Rosenkavalier“ fortan nur noch wiederholt hätte, kann man beim besten Willen nicht erkennen. Oder wären die „Ariadne“, die „Frau ohne Schatten“, die „Daphne“, das „Capriccio“ allesamt nur dünne Aufgüsse des „Rosenkavalier“?

Unter den Besuchern der Salzburger Festspiele dürfte die Zahl der Strauss-Skeptiker eher gering ausfallen. Aber vielleicht mag es auch denen, die den „Rosenkavalier“ allenfalls noch aus sicherer Distanz betrachten wollen, eines Tages ergehen wie dem späten Thomas Mann. Der hatte im Jahr 1937 notiert: „Sendung des ‚Rosenkavaliers’ aus Salzburg. Genußmittel-Charakter. Große und feine Süßigkeit hier.“ Zwölf Jahre später vermerkte er in seinem Tagebuch: „Hörten abends eine Oper von Britten, zart und parodistisch. ‚Rosenkavalier’ wirkte danach äußerst robust.“ Im Juni 1949 hielt er den Eindruck eines Theaterbesuches in Zürich fest: „In der Oper. ‚Rosenkavalier’. Unzufrieden. Knappertsbusch schleppte. Das Ganze entsetzlich langwierig und substanzarm.“ Doch schließlich, am Ende desselben Jahres 1949, vertraute Thomas Mann seinem Tagebuch an: „Im Abendkonzert Suite aus dem ‚Rosenkavalier’. Ist doch eine höchst liebenswürdige Musik.“ Diese freundliche und beiläufige Bemerkung wollen wir als Schlußwort akzeptieren: als ein heimliches Bekenntnis zum hundertjährigen, zeit- und alterslosen „Rosenkavalier“. „Ist doch eine höchst liebenswürdige Musik“ – im wahrsten Sinne des Wortes.