

KOMPOST UND TEXTLICHTER
STETTIN
8. HEFT 15. DEZEMBER 1933



MEINE ÜBERZEUGUNG

Es ist eben einfach nicht richtig, daß man „alles“ komponieren kann, sofern man unter „Komponieren“ die Übertragung eines Sinnes- oder Gefühlsausdruckes in die Symbolsprache der Musik versteht. Dabei ist es natürlich ebenso richtig, daß man in Tönen und Klängen malen kann (vor allem gewisse Bewegungsmotive), aber die Gefahr liegt immer nahe, der Musik zuviel zuzutrauen und in die öde Naturnachahmung zu verfallen. Die Musik mag dann mit noch soviel Geist und technischem Können gemacht sein, sie wird doch immer Musik zweiter Ordnung bleiben.

Meine Überzeugung ist, daß in Zukunft das allein ausschlaggebende Moment der dramatischen Wirksamkeit eine kleinere Besetzung des Orchesters ist, das nicht wie die große die Singstimmen erdrückt. Das haben viele jüngere Komponisten ja teilweise schon eingesehen. Das Orchester der Zukunftsoper ist das Kammerorchester, das bei seiner klaren kristallinen Untermauerung aller Bühnenvorgänge allein imstande ist, die Intentionen des Komponisten mit Rücksicht auf die Singstimmen und mit aller Deutlichkeit wiederzugeben. Schließlich ist es doch eine immerhin nicht ganz unwesentliche Hauptsache, daß das Publikum nicht nur Töne vernimmt, sondern auch dem Text genau folgen kann.

Es liegt vielleicht im Wesen der Zeit, daß unser Nachwuchs, unsere „junge Generation“, unsere „Heutigen“ meine dramatischen und symphonischen Arbeiten nicht mehr als einen vollwertigen Ausdruck dessen ansehen können, was mich musikalisch und menschlich in ihnen leben ließ, die aber im musikalischen und künstlerischen Problem für mich erledigt sind, wenn sie für die „junge Generation“ erst beginnen. Wir alle sind Kinder unserer Zeit und können niemals über ihren Schatten springen.

Richard Strauß

KOMPONIST UND TEXTDICHTER

Richard Strauß an Hugo von Hofmannsthal

Garmisch, August 1916.

Lieber Herr von Hofmannsthal!

Der 3. Akt der „Frau ohne Schatten“ ist nun fertig: Ich bin aber durch unsere sehr wohlthätige Unterhaltung so unsicher geworden, daß ich überhaupt nicht mehr recht weiß, was gelungen, was schlecht ist. Und das ist recht: denn in meinem Alter gerät man leicht ins Fahrwasser der bloßen Routine und die ist der Tod der wahren Kunst. Ihr Notschrei gegen das Wagner'sche „Musizieren“ ist mir tief zu Herzen gegangen und hat die Tür zu einer ganz neuen Landschaft aufgestoßen, in der ich, von Ariadne und besonders dem neuen Vorspiel geleitet, mich ganz ins Gebiet der unwagner'schen Spiel-, Gemüts- und Menschenoper zu begeben hoffe. Ich sehe den Weg jetzt genau vor mir, ich danke Ihnen, daß Sie mir den Star gestochen, nun aber schaffen Sie mir dazu die nötigen Textbücher. Eine amüsante, interessante Handlung, sei's mit Dialog, Arien, Duetten, Ensembles, erlebt von wirklichen, komponierbaren Menschen. In welcher Form Sie wollen! Ich verspreche Ihnen, daß ich den Wagner'schen Musizierpanzer nun definitiv abgestreift habe.

Auf Wiedersehen in Wien am 26. September!

Herzliche Grüße

Ihr Richard Strauß.

Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauß

Aussee, 16. 9. 1916.

Mein lieber Dr. Strauß!

Ja, Ihr Brief war sehr gut und ich habe ihn noch einmal mit Freude wiedergelesen. Es ist schön, wenn ein Mann wie Sie nicht starren und stocken, sondern sich verändern und weiterkommen will, und es ist schön, daß wir einer den andern gelegentlich zu belehren imstande sind, in einer Welt, wo alles ohne Belehrung, ohne Zucht, dumm und störrisch und selbstgerecht vor sich hinrasen will.

Eine wahre Kollaboration zweier reifer Menschen wäre ja etwas überaus seltenes, die unsrige ist auch nur erst ein Schatten davon, aber wir haben beide guten Willen, Ernst und Konsequenz, das ist mehr als das gottverlassene „Talent“, mit dem heute jeder Lump ausgestattet ist. Natürlich freut es mich auch, daß Sie beharrlich bei mir festhalten, es erwärmt mich und bindet mich wieder an Sie; so auch jedes Gewahrwerden einer neuen Seite Ihres Talentes, wie dieses Leichte, Geistreiche, aus dem eine „dritte Manier“ sich entwickeln kann, und in ihr vielleicht bleibende Werke eines noch kaum vorhandenen Genres.

Herzlich der Ihre

Hofmannsthal.

DIE ENTSTEHUNG VON „ARABELLA“

Die Keimzelle der „Arabella“-Dichtung ist eine novellistische Skizze, die Hugo von Hofmannsthal bereits 1911 veröffentlichte. Sie heißt „Lucidor“ und trägt den Untertitel „Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie“. Man erkennt hieraus, daß der damalige novellistische Einfall schon mit dramatischer Behandlung liebäugelte. Mittelpunkt der mit echt Hofmannsthalscher Eleganz stilisierten und nur spielerisch hingehauchten Erzählung ist die geheimnisvolle Gestalt eines als Jüngling auferzogenen Mädchens, das mit elementarer Innerlichkeit alle Stufen der Leidenschaft erlebt und unter dem Deckmantel ihrer Schwester Arabella sich Liebsten und Glück erkämpft.

Eine aus Rußland nach Wien verschlagene Witwe, Frau von Murska, bewohnt mit ihrer Tochter Arabella, einem halbwüchsigen Sohn Lucidor und einer Kammerfrau ein kleines Appartement in der Kärntnerstraße. In Wirklichkeit ist Lucidor aber gar kein Knabe, sondern ein Mädchen, namens Lucile. Die Verkleidung des Mädchens arrangierte die Mutter, um einen reichen Erbonkel, der ein grimmer Weiberfeind ist, durch den Knaben gefügiger zu stimmen. Frau von Murska befindet sich in recht bedrängter Lage, führt aber zunächst noch ein großes Haus, um für Arabella einen reichen Freier einzufangen. Einen solchen erblickt sie in Wladimir, den aber Arabella ziemlich kühl behandelt. Er findet aber einen aufrichtigen Freund und Fürsprecher in Lucidor, dem er als dem Bruder der angebeteten Arabella rückhaltlos sein Herz eröffnet. Als nun gar Arabella einem jungen adligen Tiroler, Herrn von Imfanger, ihre Gunst zuwendet und infolgedessen Wladimir völlig kalt stellt, will Lucidor Wladimirs Verzweiflung lindern und schreibt, um ihn zu ermutigen, ihm in Arabellas Handschrift einen glühenden Liebesbrief, den sie selbst als vermeintlicher postillon d'amour dem beglückten Freunde überbringt. Das Schreiben enthält die Aufforderung, sich durch das wirkliche Betragen der Unterzeichneten nicht beirren zu lassen und ihr gegenüber keine Andeutungen dieses geheimen Einverständnisses zu machen. Dieses Spiel setzt Lucile-Arabella durch weitere Briefe fort. Sie wird als Lucidor zum Vertrauten Wladimirs und faßt selbst eine tiefe Zuneigung zu dem unglücklich Liebenden. Dieses seltsame Doppelspiel, das einer unüberlegten Laune entsprang, wird allmählich zum Schicksal. Da Wladimir auf die gefälschten Liebesbriefe hin immer stürmischer drängt, muß schließlich Lucidor, will „er“ sich nicht als Briefschreiber bekennen, Zugeständnisse machen. In einem verdunkelten Zimmer kommt es zu einer Liebesszene, die Wladimir, der glaubt Arabella in den Armen zu halten, ganz in den Bann jener hingebenden Arabella (die in Wirklichkeit Lucile-Lucidor ist) schlägt, die der wirklichen so gar nicht gleicht. Denn diese wendet sich immer schroffer von Wladimir ab, so daß eine Katastrophe unvermeidlich scheint. Da der Onkel trotz Lucidors Bitten Frau von Murska nicht beispringt, bleibt ihr nichts übrig, als Wien zu ver-

lassen. Doch in Lucile ist die Liebe zu Wladimir schon so tief, daß der Gedanke einer Trennung für sie unerträglich ist. Sie schreibt ihm daher (wieder mit der fingierten Unterschrift ihrer Schwester) einen verzweifelten Abschiedsbrief. Als Wladimir daraufhin eine Aussprache mit Arabella erzwingen will, weist diese ihn schroff ab und erklärt ihm, als er stürmisch in sie dringen will, zu seinem stärksten Befremden, daß sie dann doch lieber Herrn von Imfanger den Vorzug geben würde. Wladimir ist niedergeschmettert, da stürzt Lucidor, diesmal aber nicht mehr als Knabe, sondern als Lucile, ins Zimmer und gibt sich ihm als Arabella der Briefe zu erkennen. Beglückt schließt Wladimir die geheimnisvolle Geliebte und zugleich den Vertrauten seliger Liebesstunden in die Arme.

Hatte Hofmannsthal in dem etwas früher entstandenen „Rosenkavalier“ das Wiener Milieu der Kaiserin Maria-Theresia-Zeit gestaltet, so ist in diesem „Lucidor“ eine uns zeitlich viel nähere Kulturperiode historisch nachempfunden, das Wien um 1860. Auf dem Boden dieser durch den industriellen Aufschwung charakterisierten Gründerzeit spielt die Handlung, echt wienerisch alle Zufälligkeiten dieser Stadt und der in der Überlieferung noch heute lebendigen Wiener Salons in die Stimmung einbeziehend. Der unverminderte Welterfolg des „Rosenkavalier“ hatte seine beiden Autoren schon lange gereizt, ein zweites Mal einen ähnlichen Wurf zu wagen. Als nun Strauß nach dem sehr viel schwächeren Erfolg der „Ägyptischen Helena“ seinem Textdichter zusetzte, endlich das ihm längst versprochene zweite „Wiener“-Buch zu schaffen, da griff Hofmannsthal 1928 auf den vor siebzehn Jahren skizzierten „Lucidor“-Stoff zurück. Strauß war mit der Wahl einverstanden, verlangte aber einschneidende Abänderungen. Das Schwergewicht sollte von dem Pseudoknaben und seinem Freund auf die wirkliche Arabella und ihren Freier verlegt werden. Arabella und ihr geheimnisvoller Brautwerber Mandryka stehen nun im Mittelpunkt, und Lucidor, der jetzt Zdenko heißt, und Wladimir (jetzt Matteo) bilden die Nebenhandlung. Außerdem sollte das Wiener Milieu noch stärker betont und mit der Handlung verknüpft werden. Dies versuchte Hofmannsthal dadurch zu erreichen, daß er die Begebenheiten des zweiten Aktes auf den Wiener Fiakerball verlegte und die historische Figur der Fiakermilli verwertete.

Als Hofmannsthal schließlich das fertige Libretto seinem Mitarbeiter nach Garmisch sandte, war Strauß nicht so ganz damit einverstanden. Er machte verschiedene Gegenvorschläge, die der Dichter auch bereitwillig erfüllte, und verlangte schließlich eine völlige Umarbeitung des ersten Aktes. Von deren Gelingen machte es Strauß abhängig, ob er das Werk, dessen Titel „Arabella“ ihm auch wenig glücklich schien, komponieren würde. Nach längerem Zögern ging Hofmannsthal endlich auch an diese letzte entscheidende Umgestaltung der Dichtung heran. Er berücksichtigte alle dramaturgischen Einwände des Komponisten und sandte im Juli 1929 das neue Manuskript nach Garmisch.

Das Libretto war nun endgültig nach dem von beiden Autoren vereinbarten Szenarium ausgeführt, nur die Titelfrage blieb noch offen. Strauß war von der neuen Fassung so angetan, daß er noch am gleichen Tage, an dem er das Buch erhalten hatte, mit der Komposition begann. In seiner großen Freude über die dem Dichter geglückte Arbeit sandte er am nächsten Tag an Hofmannsthal nach Rodaun ein begeistertes Danktelegramm mit der Mitteilung, daß er nunmehr mit großer Lust an die Arbeit gehe. Als dieses Telegramm in Rodaun eintraf, hatte sich hier Furchtbares ereignet. Hofmannsthals ältester Sohn hatte sich das Leben genommen, und der Vater war unter diesem Schicksalsschlag niedergebroschen. Mühsam riß er sich zusammen. Wenige Stunden vor dem Leichenbegängnis des Sohnes saß er am Schreibtisch und erledigte einige der wichtigsten Kondolenzbriefe. Das letzte, was er schrieb, war auf einem Bogen Papier: „Letzte Worte.“ Er wollte seine Frau fragen, was die letzten Worte waren, die der Verstorbene gesprochen hatte. Da nahm ihm selbst der Tod die Feder aus der Hand. Auf dem Schreibtisch lag ein großer Stoß von Telegrammen, die Hofmannsthal nach dem Leichenbegängnis öffnen wollte. Dazu ist es nicht mehr gekommen. Unter diesen befand sich auch das Jubeltelegramm von Strauß aus Garmisch. So war der Dichter um die letzte große Freude gekommen: er starb ohne von der frohen Kunde, daß Strauß bereits mit der Vertonung seiner Dichtung begonnen habe, Kenntnis erhalten zu haben! Strauß ging nun mit doppeltem Eifer an die Arbeit und behielt auch aus Pietät für den verstorbenen Freund den Titel bei, den dieser selbst einst seinem jetzt zu seinem Schwanengesang gewordenen Werke gegeben hatte.

Am 1. Juli 1933 erlebte „Arabella“ dann in der Dresdner Staatsoper ihre glanzvolle Uraufführung.

Dr. Julius Kapp

DER FIAKERBALL

Der erste Fiakerball soll bereits vor 150 Jahren in einer Vorstadt abgehalten worden sein. Nach und nach wurden die Bälle feudaler, bis die reichen Wiener Fuhrwerksbesitzer ihren Einzug in die Blumensäle auf der Ringstraße halten konnten. Die Fiakerbälle waren wirkliche Volksfeste, ganz Wien ging in großer Toilette dorthin, der Adel, der reiche Bürger, der Mann aus dem Volke. Militärmusik, Schrammeln und Volkssänger lösten einander ab, es wurde getanzt und gesungen bis zum hellen Morgen. Im Jahre 1885 entstand das „Fiakerlied“, von dem Wiener Pick gedichtet und gesungen, das von da ab der unvermeidliche Hauptschlager der Ballnacht wurde. Hier heißt es:

Jed's Jahr am Aschermittwoch
Hab'n mir Fiakerball,
Da wird ganz ordndli aufdraht
Und do gibt's kan Skandal.

Die Grafen und die Kutscher,
Die sitzen da beisamm,
Weil's halt im ganzen Fasching
Nur den an Eliteball ham.
Die jungen Leut die tanzen,
Mir Alten, mir schauen zua,
Mir hab'n halt unsre Freud an dö,
Der Laut - Jean duedt Duliöh,
Die Schrammeln rebelns aba,
Der Bratfisch singt dazua
Und unser Ball, der is erscht aus
Wann d' Sonn scheint in der Fruah,
A so was ham nur mir alloa
Dös hat halt so an eigenen Schan.

Daß auf dem Fiakerball die Wäschermädeln nicht fehlten, ist selbstverständlich. Getanzt wurden der Landler und der „Deutsche“, die Fortschrittlichen aber entschieden sich fürs „Schiaberische“ oder für die damals moderne Quadrille. Als „Entartung“ bezeichnete man den „Can-Can“, den vor allem die Fiakermilli vorzuführen pflegte.

IBSENS „GESPENSTER“ — HEUTE?

Nachdem wir alle die Bedeutung des Theaters für die uns gestellten praktischen Aufgaben des Tages und für den Neuaufbau einer volksverbundenen Kultur erkannt haben, sind wir nur zu leicht geneigt, jedes Werk, das von der Bühne herab zu uns sprechen soll, auf seine Eignung für unsere Zeit und auf seine spezielle Beziehung zu den brennenden Fragen unserer Gegenwart hin auf Herz und Nieren zu prüfen. Diese seltsame Sucht, Zeittheater um jeden Preis zu spielen, wollen wir gewiß nicht unterstützen. Aber es ist ja mehr als begreiflich, daß wir selbst in dem sogenannten klassischen Dramengut heute vorzugsweise die Werke aussuchen, die uns in ihrer Thematik besonders nahegerückt erscheinen. Wir werden also heute etwa auf die private Problematik von Goethes „Stella“ oder auf die standesmäßig-bürgerliche von Hebbels „Maria Magdalena“ verzichten können und diese in ihrer Art unantastbaren Werke zweier recht begabter Theaterschriftsteller gern einer Zeit überlassen, die nicht wie die unsrige mit der Notwendigkeit, raschestens die lebenswichtigsten Aufgaben neu zu lösen, belastet oder beglückt ist. Wir wissen uns also von dem Vorwurf allzu großer Pietät gegenüber der klassisch gewordenen Dramenliteratur, zu der wir heute schon Ibsens Werke zählen dürfen, durchaus frei. Und spielen — trotzdem oder gerade deshalb — heute Ibsen, und dazu noch seine „Gespenster“!

Es gab in den letzten Jahren genug Stimmen, die glaubten, melden zu können, daß dieser mächtige Zauberer, der die Wende unseres Jahrhunderts in ihren

besten Geistern aufgewühlt und zur Besinnung gerufen hatte, endgültig seiner Macht entkleidet sei. Und gerade in seinen „Gespenstern“ konnten oberflächliche Zeitgenossen noch in unseren Tagen nichts weiter sehen als ein quälendes Abbild einer verklungenen und mit Recht versunkenen Zeit, als einen Spiegel einer morbiden, innerlich kranken Gesellschaftsschicht, als pathologischen oder psychiatrischen Krankheitsbericht eines Paralytikers, der uns bestenfalls Ekel und Abscheu einflößen könne. Diese Meinung gilt es angesichts des Werkes — nicht der mehr oder minder blassen Vorstellung, die wir vielleicht von früher her von ihm haben — zu revidieren. Wir wollen das tun, indem wir das Werk spielen.

Wir würden Ibsens „Gespenster“ auch auf die Bühne stellen, wenn uns das Stück nicht in der Problemstellung äußerst aktuell erschiene. Weil wir es für wichtig und fruchtbar halten, unseren Dichtern, den vielbeklagten, und unserem Publikum, dem vielklagenden, einmal wieder in aller Wirrnis des dramatischen Irrgartens unserer Tage klar vor Augen zu führen, wie ein Drama aussieht, das — ganz unabhängig vom Stofflichen — dramatisch konzipiert, durchgeführt, gebaut und nach allen Regeln der Kunst und des Handwerks gestaltet ist. Denn das dramatische Handwerk ist es, das Ibsen beherrschte mit einer Meisterschaft, die keiner nach ihm — selbst Sudermann nicht — wieder erreichen konnte, das Handwerk, das den Dichtern unserer Tage in so erstaunlichem Maße gleichgültig geworden oder sonstwie abhandengekommen ist. Auch unser Publikum hat einmal ein Recht darauf, klar zu sehen: so sieht ein gutes Theaterstück aus, so fesselt es uns, so hält es uns in Atem, so baut es sich vor uns auf, erkennbar in allen Teilen seiner Konstruktion und doch zusammengeschlossen zu einem Ganzen ohne Bruch und Naht.

Aber nicht deshalb allein spielen wir Ibsens „Gespenster“, sondern weil das Stück aktuell und zeitgemäß ist wie nur ein Drama unserer Tage. Um was geht es denn? Der alte biblische Satz von den Sünden der Väter, die an den Kindern gerächt werden, wird auf schreckenvolle Weise lebendige Wirklichkeit. Der unschuldige Sohn des allzuschuldigen, durch ein ausschweifendes Leben zerstörten Vaters wird heimgesucht. Das namenlose Elend, das sich daraus ergibt, ist vom Dichter geformt zu einer flammenden Anklage. Aber erst unsere Zeit hat sie gehört und ganz begriffen. Die Probleme der Vererbung werden erneut diskutiert, und im Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses hat der Aufruf Ibsens bei uns eine erste Erfüllung gefunden. Man könnte diesem Gesetz und den darin niedergelegten grundsätzlichen Erkenntnissen keine bessere Art der Popularisierung wünschen als durch die Darstellung von Ibsens „Gespenstern“ als Aufklärungswerk an allen deutschen Theatern.

Aber über dieser äußeren Aktualität des Kämpfers Ibsen wollen wir die wichtigere innere Aktualität des Dichters nicht vergessen:

Ein neues Gebäude kann nicht auf den morschen Balken eines alten aufgebaut werden. Dieser Grundsatz scheint mir die wichtigste Erkenntnis des Ibsenschen Werkes. Ein Grundsatz, der mit einer unerbittlichen, oft geradezu grausamen Konsequenz zu Ende gedacht wird. Die Gespenster der Vergangenheit werden lebendig und kämpfen gegen das Heraufdämmern einer neuen, klaren und gesunden Welt. Aber es genügt nicht, daß die Lüge, die Frau Alving ein Leben lang mit sich herumgeschleppt hat, aufgeklärt wird. Es genügt nicht, daß die bürgerliche Moral einer vergangenen Epoche mit all ihren Vorurteilen (verkörpert in Pastor Manders) endgültig zusammenbricht. Alles Morsche und Alte muß eingerissen und verbrannt werden, dann erst läßt eine Welt sich bauen. Selbst das Geld des alten Kammerherrn läßt sich für die Zukunft nicht mehr nutzbar machen. Wohl soll es geadelt werden, indem es einer höchst heilsamen Anstalt für unschuldige Kinder zugeführt wird. Aber auch diese Reinigung wäre nur ein Kompromiß. So muß das Kinderheim abbrennen, und die Reste des Vermögens müssen dazu dienen, ein von Engstrand betreutes Bordell zu finanzieren. Das ist alles, was aus dem Untergang einer vergangenen Welt noch zu retten ist.

Oswald, der unglückliche Sohn, sieht den Brand. Und er weiß sofort: „Alles wird abbrennen, und nichts bleibt übrig, was an Vater erinnert. Ich verbrenne ja auch!“ Und diese Worte lassen uns unwillkürlich an einen Mahnruf Friedrich Nietzsches denken, der nicht umsonst zu einem Propheten unserer Zeit wurde: „Verbrennen mußt du dich wollen in deiner eigenen Flamme. Wie wolltest du neu werden wenn du nicht erst Asche geworden bist.“ Diese unerbittliche Konsequenz aber, die uns aus Ibsens Werk mit unauslöschlicher Kraft entgegenströmt, ist keine andere als die, der Adolf Hitler in seiner Nürnberger Kulturrede Ausdruck gab, in der er sagte: „Unter keinen Umständen dürfen die Repräsentanten des Verfalls, der hinter uns liegt, die Fahnenträger der Zukunft sein“.

Wir alle wissen, daß wahre Kultur nur in organischem Wachstum sich entwickeln kann. Wir vermögen aber auch zu erkennen, daß es in der Geschichte der Völker immer wieder Zeiten gibt, in denen nicht einfach das Bestehende organisch weitergebildet werden kann, sondern eine neue Wirkungsebene gesucht werden muß. Solche Zeiten sind gerade für organische Kulturentwicklung im wahrsten Sinne des Wortes grundlegend. Und indem wir das feststellen, finden wir in Ibsens „Gespenstern“ wichtigste Erkenntnisse und stärkste Bekenntnisse unserer Zeit. Der Dichter, in dessen Werk nicht zufällig die Verheißung des dritten Reiches uns entgegenleuchtet, lebt. Wir wollen ihn spielen.

Joachim Klaiber

Die Bildbeilagen dieses Heftes geben Entwürfe von Max Fritzsche wieder

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmäntlich. Herausgeber: Friedrich Siems. Schriftleitung: Joachim Klaiber. Druck und Verlag: M. Bauchwitz, Stettin, Klosterhof 3. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.