

SALZBURG

So seltsam es klingt — und es ist seltsam: Der Salzburger „Rosenkavalier“, mit dem das neue Festspielhaus glanzvoll eröffnet wurde, trat in Konkurrenz mit der Schallplatte! Die Aufführung forderte weit weniger zu Vergleichen mit unvergesslichen Bühnenerlebnissen heraus (etwa dem letzten Salzburger „Rosenkavalier“, den noch Clemens Krauss dirigiert hatte) als zu Erinnerungen an die Diskothek zu Hause. Dabei wurde diese Rollenvertauschung noch dadurch pointiert, daß der Mann am Pult Karajan war, der selbst eine der drei wichtigen „Rosenkavalier“-Aufnahmen dirigiert hat. Wie kam es zu dieser Seltsamkeit?

Der Grund liegt in der Superakustik und den Raumverhältnissen des neuen Festspielhauses. Es ist richtig, daß man von allen Plätzen gleich gute Sicht hat und gleich gut hört. Aber der Architekt Clemens Holzmeister, der mit diesem Bau sein Lebenswerk zu krönen gedachte, hatte sich eine unlösbare Aufgabe gestellt: er unternahm es, Intimität mit Massenhaftigkeit zu verbinden. Dieses Theater, in dem nur sechs Sommerwochen lang gespielt wird, ist Europas teuerstes (über vierzig Millionen Mark Baukosten) und modernstes Bühnhaus geworden; es ist mit 2100 Sitzplätzen (beim Schauspiel 2300) auch eines der größten. Aber der Genius der Stadt heißt ja Mozart, und Holzmeister versprach mit verbissener Leidenschaft, ein Mozarttheater zu bauen. Der Trick, auf den er verfiel, hat enragierten Festspielgästen (vor allem aus Österreich) Beifall abgenötigt; ernsteres künstlerisches Empfinden sieht sich von jenem Eindruck verstört, der eingangs angedeutet wurde.

Um 2100 Menschen so nahe wie möglich an die Bühne heranzubringen, verfiel Holzmeister auf die abstruse Idee, die Bühne in die Länge zu ziehen; ein Breitwand-Parkett vor einer Breitwand-Szene. Während die normale Bühnenbreite der modernen Opernhäuser im Durchschnitt bei vierzehn Meter liegt, hat die Bühne des neuen Festspielhauses eine Breite von fünfunddreißig Metern! Möglich, daß der Darsteller, der auf der rechten Seite steht, mit dem Publikum, das auf der rechten Seite sitzt, in einigen Kontakt kommt. Aber er hat es schwer, mit seinem Partner auf der linken

Seite in Kontakt zu kommen. Die Spannung zwischen den Menschen auf der Szene wird auseinandergerissen und aufgehoben. Und eine Spannung zwischen Bühne und Publikum ist kaum herzustellen, da die Blicke ununterbrochen gezwungen sind, über die Riesensbreite der Szene zu irren, hin und her, hinüber und herüber. Beim „Rosenkavalier“ war diese Entfremdung zwischen Handlung und Publikum noch dadurch verschärft, daß der ingenieure Bühnenbildner Teo Otto einen künstlerischen Kompromiß mit dem Raumproblem geschlossen hatte, indem er die Bühnenbilder auf eine Art schwimmender Insel

stellte: Er ließ nämlich jeweils noch ein Stück Außenarchitektur mitspielen, so daß die Regie gezwungen war, die Personen mehr oder weniger motiviert auf Balkönchen oder Terrassen zu führen. Und das ganze stand vor schwarzem Grund. Es schwamm im Dunkel — goldglänzende Pracht im ersten, silberne im zweiten Akt (und im dritten die Fra-Diavolo-Ro-



mantik einer ganzen Gasthaus-Etage) — und entrückte sich so noch mehr den Blicken.

Nie war alles so weit weg wie in diesem Haus, das den Anspruch erhebt, den „Guckkasten“ zu durchbrechen. Wer nicht auf dem Rang oder hinten sitzt, bekommt kaum mehr etwas mit von der warmen, bräunlich nuancierten und gemusterten Täfelung; er hat nichts vor sich als eine graue Höhle, tote Flächen, die sich noch vergrößern, da selbst bei Teo Ottos schwimmenden „Rosenkavalier“-Inseln die Bühnenweite um je drei Meter auf beiden Seiten verringert werden mußte.

Der Dirigent Stokowski soll gesagt haben, mit diesem Haus könne man alles machen. Gewiß, man kann die Bühne sogar auf das Normalmaß von vierzehn Metern verkleinern, aber die dabei entstehenden toten Flächen töten das Drama. Man kann weder Mozart noch Verdi spielen und ebenso wenig Richard Strauss.

Dazu kommt nun das Problem, das die Superakustik stellt. Das Orchester türmt vor den Sängern eine Schallmauer auf, die von den Stimmen zwar durchdrungen, aber niemals aufgehoben wird. Stimmen können auf der Bühne nur plastisch werden, wenn der Mensch in ihnen mit über die Rampe schwingt. Hier werden sie zu Instrumenten. Die Solovioline hat die gleiche Durchschlagskraft wie der weiß Gott füllige Sopran der Lisa della Casa, einer übrigens bezaubernd jungen Marschallin. (Es sei bemerkt, daß die Rundfunkübertragung diesen Eindruck, der sich bei mir in der Mitte des Parketts bildete, nicht vermitteln konnte: die Mikrophone hingen ja auch auf der Bühne.) So kommt es, daß man sich immerfort dabei ertappt, wie man statt auf die Bühne auf den Dirigenten blickt. Der unbewußte akustische Eindruck lenkt die optische Aufmerksamkeit in die gleiche Perspektive. Und hier beginnt die Konkurrenz mit der Schallplatte, wobei diese noch den Vorteil hat, daß sie die Stimmen näher heranzuführen vermag. Das Resultat: der „Rosenkavalier“ als Symphoniekonzert. Das hat seine Vorzüge, wenn die unvergleichlichen Wiener Philharmoniker spielen und ein zu klanglicher Delikatesse

Diskographie:

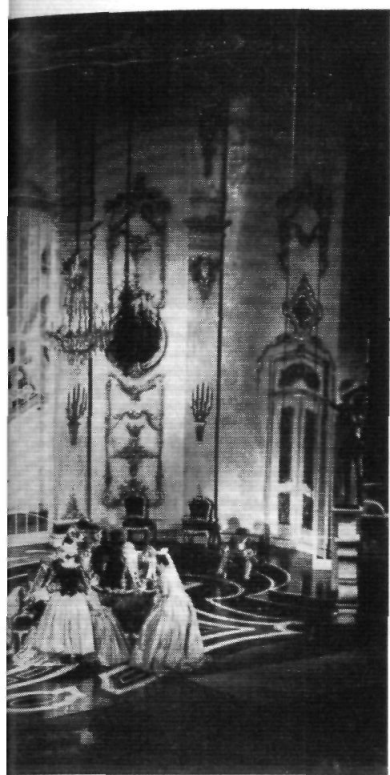
Richard Strauss: „Der Rosenkavalier“, Leitung Erich Kleiber. Decca, Grand Prix du Disque, LXT 2954/7.

Richard Strauss: „Der Rosenkavalier“, Leitung Herbert von Karajan. Columbia 33 WCX 1492/5.

Richard Strauss: „Der Rosenkavalier“, Leitung Karl Böhm. Deutsche Grammophon-Gesellschaft, SLP 138040/3 Stereo.

Mozart: „Cosi fan tutte“, Leitung Herbert von Karajan. Columbia 33 WCX 1262/4.

Platte und Wirklichkeit



neigender Dirigent wie Karajan am Pult steht. Es war, als hörte man jede Gruppe einzeln, als könnte man aus dem Chor der Geigen noch das kostbare Instrument des Konzertmeisters Boskovsky heraushören. Das Filigran der Partitur — dieses Wunderwerk einer durchbrochenen Arbeit, in der sich der schwelgerische Endeffekt aus hundertfältiger, subtiler Feinstruktur zusammensetzt — war gleichsam unterm Mikroskop vergrößert. Ein Riesenorchester spielte Kammermusik.

Karajan übertraf alle Erwartungen, auch die, die er selbst durch seine Platten geweckt hatte. Eine so zerlegende, so atomisierende Akustik bedarf

eines gewaltigen Magneten. Fünfzehn Meter rechts und fünfzehn Meter links — die Reichweite des Stabes mußte bis zu den Harfen und Pauken mit Spannung geladen werden. Karajan schien das zu spüren. Er verdoppelte die Konzentration und dadurch die Suggestivität. Es zeigte sich, daß er genau das besitzt, was Strauss verlangt: die Kühle der Souveränität und die Erregbarkeit einer Sensibilität, die den Schönklang blühen läßt, ohne ihn jemals aus der dramatischen Struktur zu entlassen.

Von der Auffassung Kleibers, der eine blitzende Eleganz, eine mozartische Leichtigkeit, eine wahrhaft spirituelle Durchsichtigkeit bevorzugte, unterscheidet sich die Karajans dadurch, daß er die Dramatik aus der Formstruktur aufbaut: Die einzelne Stelle verliert dadurch zuweilen an Intensität; sie hat ihren Stellenwert im größeren Raum des Formbogens, der weit gespannt wird; und die so entstehenden größeren Strukturelemente werden nun dramatisch kontrastiert oder übereinander gesteigert. Das, scheint mir, ist die völlige Übereinstimmung mit der spezifischen Dramatik von Strauss, der ja ebenfalls im einzelnen kühl war, während er aufs ganze hin eine unwiderstehliche dramatische Kraft entwickelte.

Es gibt bei Karajan keine zügellose Sentimentalität; dagegen hätte man den ganzen ersten Teil des dritten Akts „Con spirito“ überschreiben können; er erinnerte geradezu an den „Falstaff“. Im Walzerlied gab es einen aus dem Ritardando entwickelten Schwung, der ebenso begeisterte wie der unbeschreiblich verzaubernde Harfen-Übergang vom Terzett zum Duolied im letzten Akt. Gegenüber der Plattenaufnahme, die die Kontraste mildert und das ganze Werk gleichsam mit ein wenig Samt überzieht, war die Festspielaufführung großzügiger und dramatischer (was aber auch mit der unbestreitbaren Faszination der sichtbaren Stabführung zusammenhängen mag, die hier nichts mehr von Spiegelfechtereie hatte und nur noch den Vorstellungen des inneren Ohrs Geltung verschaffte).

Von Karajan gibt es eine überaus herrliche „Cosi fan tutte“-Aufnahme. Jetzt sah man in Salzburg die Fiordiligi der Platte, Elisabeth Schwarzkopf, in derselben Rolle in einer Auffüh-

rung im Landestheater, die Karl Böhm dirigierte und Günther Rennert inszeniert hatte. Christa Ludwig, der Rosenkavalier der Karajan-Platte, war Dorabella. (Übrigens muß noch ein hymnisches Wort über Sena Jurinac als Rosenkavalier im Festspielhaus nachgeholt werden.) Böhm erreichte mit den Wiener Philharmonikern, die die Londoner der Platten natürlicherweise übertrafen, auf seine musikantische und unraffinierte Art durchaus die gleiche erlesene Qualität, die Karajan auf der Platte entwickelte. Das versöhnte mich ein wenig mit diesem Dirigenten, dem ich die forschen und gnadenlosen Tempi seiner „Rosenkavalier“-Platten nicht verzeihen kann. Der „Cosi“-Abend in dem ein wenig pompösen, aber wirklich (und nicht künstlich) intimen Landestheater war beglückend. Er brachte nicht einfach vollendet eingeübte Selbstverständlichkeit, sondern ein neu und wahrhaft mozartisch gesehenes Drama. Hatte man nie vorher bemerkt, daß schon in den ersten Liebesbeteuerungen der zärtlichen Damen, zumal in der Abschiedstrauer, mit der sie den Kavalieren nachweinen, ein leiser, mozartisch leiser Unterton von Ironie mitklingt? Daß sich nicht umsonst gelegentlich auf zarte Weise die Floskeln der Opera seria ins Komödienspiel mischen? Und daß es eben diese Übertreibung des Schmerzes ist, die dann in der Musik den späteren, als so frivol verschrienen Umschwung vorbereitet und als dramatisch wahr erscheinen läßt?

Diesen Angelpunkt, in den Mozart das Drama hob, um es sich in einem schwebenden Stil auspendeln zu lassen, machte Rennert zum Angelpunkt seiner Inszenierung. Es war, als ob die Damen niemals ganz genau selbst wüßten, was sie fühlen, als ob sie von den Losen, die ihnen das Schicksal (in Gestalt der wahrhaft entzückenden Despina von Graziella Sciutti und des artig skeptischen Philosophen von Carl Dönch) zuwirft, willenlos getrieben würden, gleichsam an den Seilen des großen Puppenspielers tänzelnd, der diese Welt regiert. Eine skeptische Philosophie, die von den französischen Moralisten, diesen großen Menschenkennern, herkommt, hat Mozart dramatisiert und in Musik gesetzt.

Rennert übertrug die Ironie in vollendete Diskretion und brachte so die Darsteller auf den gleichen stilistischen Grundton, den sie als Sänger zu halten hatten. Selten hat man Szene und Stimmen so einheitlich vernommen. Während die Kavaliers, Waldemar Kmentt und Hermann Prey, selbst in den Verkleidungen Eleganz und Diskretion bewahrten, entfalteten die beiden Damen, Elisabeth Schwarzkopf und Christa Ludwig, alle Künste des Gesanges und des Ewigweiblichen. Wundervoll und unvergänglich!

Nein, dieser Abend brauchte die Konkurrenz mit der Platte nicht zu fürchten. Im Gegenteil, Karajans Platte, die ich sehr liebe, wird nun für lange hinaus die Bilder der Salzburger Aufführung in mir wecken, was ja um so näher liegt, als die Schwarzkopf auf der Bühne die gleiche, heute wohl einzigartige Souveränität entfaltete wie auf der Platte und dazu noch die Reize der Erscheinung und die Intelligenz der Darstellung mit auf das Erinnerungsbild projiziert.



Bild oben: „Der Rosenkavalier“, Szenenbild.

Bild rechts: „Der Rosenkavalier“: Hilde Güden, Sena Jurinac.

Bild links: „Cosi fan tutte“: Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig.