Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 11 (1912-1913)

Artikel: Ariadne auf Naxos
Autor: Steinberg, Salomon D.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750591

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: 14.07.2025

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

ARIADNE AUF NAXOS

Es sind einige Monate her, dass Richard Strauß sich in der Parsifalfrage zu Wort gemeldet hat und zwar in einem offenen Brief an eine norddeutsche Zeitung. Er erhebt darin temperamentvoll Protest gegen die in weiten Kreisen und auch in der deutschen Legislative verbreitete Unterschätzung des Kunstwerkes und des Künstlers. Weit entfernt, jene Philippika in Schutz zu nehmen, möchte ich hier nur feststellen, dass auch Strauß trotz allen Ruhmes sich nicht ganz verstanden sieht, denn was er von der Kunst im allgemeinen sagt, gilt doch zum mindestens wohl auch für seine Kunst und seine Person als Künstler. Das beschäftigte ihn wohl schon lange.

Nun musste es ihm gelegen kommen, dass Hofmannsthal diesen Zwiespalt der Natur, die den Edelmenschen mit seiner hohen Empfindungswelt in eine Welt von natürlichen Triebmenschen hineinsetzt, dichterisch in seinem Libretto zu Ariadne auf Naxos zur Darstellung brachte. Das zeigt, dass Strauß also nicht ohne künstlerischen Zwang an diese Oper herangetreten ist und gibt den Schlüssel zum Verständnis des eigentümlichen Werkes.

Der Weg, den Dichter und Musiker zur künstlerischen Gestaltung des Konfliktes gewählt haben, ist sehr weitläufig, und unter dieser allzugeistreichen Konzeption leidet nicht nur das oft vor Rätsel gestellte Publikum, sondern in erster Linie das ganze Kunstwerk. Ursprünglich wollte Strauß ein Kammerspiel vertonen — die Widmung der Ariadnepartitur an Reinhard ist als Rest dieses ersten Gedankens übriggeblieben — und fand in Molières Bürger als Edelmann überdies noch Gelegenheit, ein Theater auf dem Theater zu inszenieren. Begreiflicherweise war die Türkenkomödie, die bei Herrn Jourdain vor geladenen Gästen gespielt wird, zu wenig reizvoll für unsere Moderne, und da kam nun Hofmannsthal auf den gescheiten Gedanken, ein Doppelspiel an seine Stelle zu setzen: ein lyrisches Stück, darstellend den Edelmenschen und seine Gefühlswelt — Ariadne und Bacchus — und eine Harlekinade als Gegenpol dazu: die Welt der niederen Treibmenschen. Diese Gegensätze in ein ernstes Drama zu fassen wäre eine Aufgabe würdig des größten Künstlers gewesen; Hofmannsthal hat sich hier aber die Sache leicht gemacht und sich auf den geistreichen herausgespielt: Herr Jourdain befiehlt in seinem Banausentum einfach, das Drama im ernsten Stil zu mischen mit der improvisierten Harlekinade, damit er sich nicht langweile. So entstand das kapriziöse Libretto, das Strauß nun reizvoll genug erscheinen musste, in dem er, abgesehen von den erwähnten inneren Berührungspunkten, in dem häufigen Ineinanderspiel der gegen einander gesetzten Handlungen durch neue überraschende Charakterisierungs- und Stilisierungskünste brillieren konnte. Und das ist ihm auch in reichem Maße gelungen.

Erst geht der Bürger als Edelmann über die Bretter. In Frankreich wird er noch gespielt und man wird sich dabei vielleicht oft ein bisschen langweilen. Auf der deutschen Bühne aber wächst die Interesselosigkeit um ein beträchtliches und deshalb hat Hofmannsthal hier eingegriffen und fünf Akte auf zwei reduziert. Ohne den geringsten Schaden. Er hätte sie besser auch noch weggelassen, wenn er sie nicht gebraucht hätte. Zur Begründung der folgenden Stilvermischung in der Ariadne. So muss der gute dumme M. Jourdain zu allem andern auch noch für den etwas gewagtgeistreichen Stilversuch unserer modernsten Stilkünstler aufkommen. Fehlt

also das tiefere menschliche Interesse an einer so stark chargierten Figur wie sie Jourdain darstellt, so wird das Stück uns wieder näher gebracht durch die zeitweise Vertonung durch R. Strauß. Da ist schon viel Geist und viel Können, eine Freude an lustiger Detailkunst und oft eine schön ansetzende Melodie wie die Arietta und der Schluss des Vorspiels. Aber trotz alledem hätte ich weit größeren Genuss an der folgenden Oper gehabt, wenn ich mir die einleitende Komödie geschenkt hätte.

Denn bei Ariadne greift Strauß ins Volle. Und zwar mit beschränkten Mitteln. Ein auf den Mozartschen Bestand reduziertes Orchester, mit Unterstützung von Celesta, Harmonium und Klavier. So wenig ich im Konzertsaal das schöne, große Straußorchester missen möchte, so sehr freue ich mich über diese Vereinfachung in der Oper, wo der große Apparat nicht nur oft zu den Unmöglichkeiten auch einer guten Bühne gehört — Strauß Elektra hat es gezeigt — sondern auch durch die dicke Instrumentierung Stimme und Stimmung recht häufig zudeckt. Wie versteht es nun Strauß, mit dieser kleinen Besetzung zum Ziele zu kommen! Und dabei tönt seine Ariadnemusik gar nicht Mozartisch — viel weniger als der Rosenkavalier — sondern so echt Straußisch wie nur irgend möglich.

Da geht das griechische Spiel in ernstem Rhythmus über die Bühne. Ariadne, von Theseus auf Naxos ausgesetzt, klagt untröstlich über den Verlust des Geliebten. Der gütige griechische Himmel hat ihr aber sein Mitleid nicht versagt: er schickt ihr drei Naturgeister, sie zu trösten. Das Trio von Najade, Driade und Echo ist musikalisch prachtvoll bedacht mit drei Gesängen, vor allem jener tiefe, äußerlich und innerlich an Brahms erinnernde „Töne wieder, süße Stimme". Bacchus der Jüngling kommt und erhebt Ariadne zu seiner unsterblichen Gattin; in diesem Zwiegesang steigt die musikalische Linie mächtig an und hat gegen den Schluss eine Stelle, die mich geradezu durch die dithyrambische Kraft der Steigerung überwältigt: ich meine jene Stelle, wo, während der Zwiegesang in höchsten Höhen schwelgt, hinter der Szene das Najadentrio ganz leise sein „Töne wieder" erklingen lässt und das Orchester eine prachtvolle tiefe Wärme entwickelt, wie man sie bei Strauß so selten findet. Dieser Moment entschädigt für Vieles.

Neben dem ernsten Spiel geht die Harlekinade von statten, das selbe bald unterbrechend, bald gleichzeitig mit ihm, und diese lustige Gesellschaft ist mit einer lustigen Musik bedacht wie sie nur Strauß zu komponieren vermag.

Und nun die ästhetische Seite der Oper. Die Aufführung hat auch hier diagonal gegenüberstehende Meinungen hervorgerufen, Die Klippe liegt jedenfalls am Libretto, an jener brüsken Stilvermischung, jenem unvermittelten Wechsel von Scherz und Ernst, die manchen in seinem Innersten verletzt. Tritt man naiv an die Oper heran und sieht in ihr ein bloßes Spiel von Geist und Phantasie — wozu einen auch das Komödienvorspiel verleiten kann — so wird man nicht darum herumkommen, die Vermischung einer ernsten Handlung mit frivolen Bajazzospässen als eine Geschmacksverirrung abzulehnen. Denn weder für die klagende Ariadne noch für die tausenden von Masken kann man aus dem Stück selbst ein tieferes menschliches Interesse ableiten, und man begreift Herrn Jourdain, der vor diesem Spiel einschläft.

Durchgeht man aber den Text, so findet man in dem so scharf auf

die Kontraste hinausgearbeiteten Gegenspiel den gleich zu Anfang erwähnten Konflikt des Edelmenschen mit dem Unverstand des Alltags, und da diese Gegensätze in Wirklichkeit in allen Situationen aufeinanderprallen und auch vor der Trauer nicht Halt machen, so können wir es schließlich auch verstehen, wenn ausgelassene Bajazzi in ihrer kindischen Bajazzoweise um die trauernde Ariadne herumtanzen.

Aber auch zugegeben, dass wir uns an dieser wirren Stilvermischung nicht mehr stoßen, weil wir sie als das Abbild des Lebens auffassen können, so bleibt doch die Tatsache, dass wir uns nicht sehr erwärmen. Das Œuvre ist zu geistreich und seine Poesie zu sehr vom Verstand beherrscht. Dazu die vorwiegend intellektuelle Musik von Strauß, der man auf Schritt und Tritt das Gewollte nachfühlen kann. Jedenfalls aber unterhält man sich gut bei so viel Esprit. Eine geistreich geführte Unterhaltung kann höher gewertet werden als Gefühlsschwelgerei und gilt als aristokratisch. Und so ist auch die ganze Kunst eines Strauß und eines Hofmannsthal: aristokratisch, bewusst, kühl. Großstadtluft für Großstadtmenschen.

Die Zürcheraufführung war erfreulich und geschmackvoll. Solisten und Orchester waren gut, trotz all der Schwierigkeiten. Hervorragend sang Fräulein Eden ihre überlange Koloraturarie, die unerhörte Anforderungen stellt, und nicht minder erfreulich waren Fräulein König als Ariadne und Herr Stier als Harlekin. Herr Wünschmann als bürgerlicher Edelmann war amüsant, wenn er auch bessere Rollen hat. Über alles Lob erhoben waren Kostüme und Dekoration: einfach und geschmackvoll im Schauspiel, farbensatt in der Oper, wie eine jener glühendem Tahitilandschaften Gaugnins mit den leidenschaftlich flammenden Plamen und Kakteen und dem leuchtenden Himmel darüber.

ZÜRICH OTTO HUG

□□□

DIE HEIMLICHE KRONE

Es wird heute viel über Neuklassizismus gedacht und geschrieben, und dieses Symptom, das vor wenigen Jahren noch armseligste Einzelerscheinung war, hat sich nun schon zu einem bewussten künstlerischen Prinzip ausgeweitet, das man nicht mehr, wie früher, belächelt, und das uns die Hoffnung auf eine vertiefte Kunst im Drama erwachen lässt, das durch seine linearen Momente die große Katharsis auszulösen vermag, die wir so lange vermisst haben.

Emanuel von Bodman wurzelt auch in diesem Boden, und besonders seine „heimliche Krone“ (verlegt von Julius Bard, Berlin 1909) birgt den ganzen Reichtum jener dramatischen Kunst in sich, der es nicht mehr darauf ankommt, die Welt in ihrer brutalen Zerrüttung, in ihren sinnlosen oder vielmehr unverstandenen Widersprüchen und klaffenden Gegensätzen zu enthüllen, sondern die ihren festlichen Glanz auf die Einzelerscheinung strahlen lässt, die, in einem Sittlichen wurzelnd, über die Kreise hinausstrebt, die der Tag um sie legte, getrieben von der inneren Stimme, die in ihrer Klangfarbe etwas Schicksalhaftes birgt.

Rein sein muss der Held dieser Tragödie, die heimliche Krone muss er tragen, um seinen Weg gehen zu dürfen, und diese Reinheit gibt dem Ganzen etwas Schweigendes und Innerliches, das von vielen ja als undra-

matisch verworfen wird; die sinnliche Welt tritt naturgemäß zurück, aus den Vorstadthäusern der naturalistischen Tragödie werden Tempel und Paläste, in deren weiten Gemächern sich das Einzelgeschick in seinem Kampfe gegen die zwingende Ordnung der Dinge oder der Gesetze abrollt, und wozu es eines weiten Spielfeldes bedarf, soll der Vorgang erhebend wirken.

Wenn in einer dunklen berliner Kaschemme ein verirrtes, unverstandenes Leben ein qualvolles Ende findet, so kann das wohl tragisch, kaum aber erhebend wirken, und das gerade will das neue Drama, dem die königliche Geste und die endlose Perspektive eigen ist.

Emanuel von Bodmans Tragödie „Die heimliche Krone", die bei ihrer Uraufführung im Karlsruher Hoftheater, mit tiefem künstlerischem Verständnis inszeniert und in ihren Hauptfiguren gut gespielt, einen wirklichen, ernsten Erfolg hatte, schließt diese ganze feierliche Welt in sich und bewies (was man beim Lesen nicht erkennen konnte), dass in ihr, trotz ihrer symbolischen Abgetöntheit, eine unglaublich starke Bühnenwirkung schlummert, die allerdings keine Macheffekte, sondern jenes feierliche Gefühl des Durchschauertseins zu wecken vermag.

Gurgin, der Held, ist der Mann der dreißiger Jahre, der aus den Stürmen und Bedrängnissen der Jugend zu einer festen Ethik gelangt. In einer tiefen Symbolik ahnt er den Wert der Welt und ihrer Manifestationen und scheidet seine eigene von jener fremden, die mit sinnlicher Gier sich nur an die Tat und an das Geschehen klammert — und bewahrt so seine reine Flamme vor den Störungen des Tages — bis die große Lockung an ihn herantritt, die ihm die Verwirklichung aller seiner Träume verspricht; er greift nach dem Gebotenen und vergisst, dass, einmal in der Welt stehend, mitten in dem ungeheuren Gegenspiel von Wesen zu Wesen, er nicht mehr sein kann wie er ist, nicht mehr tun kann wie seine Bestimmung will, sondern dass die unendliche Tradition, die auf einer Krone lastet, stärker ist, als der Willen des Einzelnen, und dass die heimliche Krone verblassen muss vor dem funkelnden Lichte festlicher Säle und dem Glanze eines goldenen Reifes: semper aliquid haeret.

So kämpft er mit der ganzen Kraft gegen die Welt und ihren Willen an; er opfert ihr Weib und Jünger, bis er zuletzt als ein Befreiter und Unbesiegter ihr doch unterliegt, vielmehr sich selbst unterliegt, indem er, sein eigenes Gesetz umgehend und doch nur um es zu heben und der Welt zu geben, in den Tag hineintrat, der ihm so unrein und so unsinnig schien und dem er so fremd war.

Die heimliche Krone ist die Tragödie des Eignen, der ein Fremder ward, weil er, einen kurzen Moment lang Mensch geworden, glaubte, sein großes ideales Wollen verwirklichen zu können, wenn er die Macht nehme, die ihm angeboten wurde — und dabei vergaß, dass er, einmal in die Enge eines Kompromisses geschlossen, von tausend andern umgeben und bedrängt sein werde, die die Welt von jedem verlangt, und gegen die der Kampf nur dann möglich ist, wenn man schuldlos vor der stillen Flamme stehen kann, zu der man betet.

In einer reichen, satten, symbolbunten Sprache liegen all die Schönheiten dieser Dichtung würdig eingebettet, und aus vielen Worten spricht eine unendlich tiefe Ahnung und ein Verstehen um Dinge und Geschehen, die tiefverborgen im eigenen Herzen schlummern oder zwischen Himmel

und Erde wie große unerkannte Symbole schweben, und die nur der wirkliche Dichter zu fassen vermag.

Der Erfolg, den Bodmans Tragödie in Karlsruhe hatte, beweist uns, dass die Zeit doch allmählich herankommt, wo der neuen Kunst die Tore geöffnet werden und dies ist für unsere Kultur um so nötiger, da sie mehr und mehr in den Schaueraktionen der Kinos zu ertrinken droht; wir brauchen, mehr denn andere Zeiten, Feierlichkeit und Erhabenheit und diese Kunst wird nicht wenig dazu beigetragen haben, wenn wir uns endlich aus unsern Winkelgassen heraus auf die breite Straße zurückfinden, die wir so lange nicht gingen.

SALOMON D. STEINBERG

□□□

DAS EPOS DES WEIZENS

Frank Norris[1]), der frühverstorbene Amerikaner wollte das Lied des Weizens singen, von seiner Aussaat in Kalifornien an bis zu seinem Verbrauch in Europa. Der zweite Band dieser unvollendet gebliebenen Romantrilogie liegt uns nun in einer guten Übersetzung vor und führt uns in die Chicagoer Getreidebörse.

Mit einer ungeheuren klaren Technik, die nirgends zur sensationellen Mache wird, entblößt der Dichter vor uns den weiten, wirrkomplizierten Apparat der Börse: Rad um Rad wird herausgehoben, wieder eingesetzt und langsam angetrieben — bis die Schwungkraft anwächst, sich auf andere Räder zitternd überträgt, die mit ihren tausend Zicken und Zacken wieder andere antreiben — bis alles sich zu drehen beginnt, immer schneller und schneller, stampfend, zertretend und keuchend, erfüllt und getrieben von dem ungeheuren Rhythmus: Weizen, Weizen, Weizen.

Den großen Feldherrn der Börse, der den Weizenkorner machen will, der in zehn Stunden Millionen verdient und den weiten Markt besitzt, den nimmt der unermessliche, gelbe Strom und wirft ihn beiseite — wie einen kleinen Jungen, der den Versuch machte, einen Berg wegzuschieben.

In diesem Buche wird die Tragödie des Spielers gespielt, mit jener großen Realistik, die erschüttert, weil sie wahr ist — aber noch andere Werte liegen darin: etwa die Beschreibung des Frühlingserwachens in Chicago, die dem Roman eine warme Heimlichkeit verleihen, und vor allem sind es hier, wie schon im „Oktopus" die Frauengestalten, die den ganzen Reiz der Darstellungsweise Norris' in sich vereinigen und mit feinster Psychologie in ihrer ganzen freien Keuschheit erfasst werden.

Die Getreidebörse ist eine Kritik des heutigen Systems; im Vorbeigehen werden nach allen Seiten Perspektiven aufgerissen, unverstanden starrt einem die Welt aus all den Schachten entgegen und unverstehend staunt man in die Räder eines unnützen Werkes, das eine überreizte Zeit schuf: „Warum konnte dieser gewaltige, unwiderstehliche Ernährer des Volkes (der Weizen) nicht frei von allem Leid und ohne all das Elend in seinem Gefolge zum Volke dringen und seine Bestimmung erfüllen?"

Wie im „Oktopus" liegt auch hier über allem eine pessimistische Note und doch wieder eine tröstende Erkenntnis, die alt ist und doch nur zu oft in Vergessenheit gerät: gegen die Erde und ihren Willen giebt es keinen Kampf.

SALOMON D. STEINBERG

[1]) *Die Getreidebörse.* Eine Geschichte aus Chicago von Frank Norris. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. Geh. 4 Mk. Geb. 5 Mk.