

Der lange Abschied von der Illusion

Peter Lund inszeniert in Darmstadt Richard Strauss' "Rosenkavalier"

"Komödie für Musik" ist diese Oper von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss übertitelt. Zwar lässt die reine Handlung durchaus auf diese Gattung schließen, doch bereits der Name des Librettisten lässt vermuten, dass mehr hinter dieser Geschichte steckt als nur die gute Unterhaltung eines großbürgerlichen (k.u.k.-)Publikums. Einerseits haben die beiden Autoren die Handlung in das 18. Jahrhundert des "Ancien Régime" - und Mozarts gelegt und haben den "Rosenkavalier" nicht nur in der eigenen Korrespondenz als "unseren Figaro" bezeichnet, sondern Strauss hat seinen großen Vorgänger auch an verschiedenen Stellen musikalisch zitiert. Andererseits verweist die ganze Handlungsanlage hintergründig auf das sich seinem Ende zueilende k.u.k.-Reich. Da sind die Rokoko-Kostüme nur Verkleidungen für die eigentlich gemeinten Zeitgenossen eines verlängerten "fin de siècle".

*Carine Séchaye (Octavian), Albert
Pesendorfer (Baron Ochs auf
Lerchenau*

Betrachtet man die einzelnen Handlungsstränge genauer, sieht man durchweg absteigende Linien und sehr fragile Zukunftsaussichten. Die Feldmarschallin steht

vermeintlich auf dem Zenith ihres gesellschaftlichen und erotischen Lebens. Als Frau eines hoch in der kaiserlichen Militär-Monarchie stehenden Offiziers, der sich lieber der Jagd widmet, kann sie sich jugendliche Liebhaber leisten. In Octavian glaubt sie die Gegenwart festhalten zu können und vor Alter und Falten geschützt zu sein. Doch

das Auftauchen des dekadenten und offensichtlich verarmenden wenn nicht bereits verarmten Baron Ochs auf Lerchenau lässt ihr geradezu schlagartig die Realität vor Augen treten. Ginge die ungehobelte Direktheit und Arroganz des Ochs (nomen est omen!) noch auf das Konto "dekadenter Altadel", so erscheinen ihr seine unverschämten und geradezu demütigenden Avancen gegenüber dem als Zofe verkleideten Octavian als Menetekel. Obwohl der Zweck seines Berufes eigentlich darin besteht, um ihre Unterstützung bei der Suche nach einem "Rosenkavalier" für seine Brautwerbung zu erbitten, zeigt sich Ochs auf Lerchenau als die Verkörperung dessen, was die Feldmarschallin an den Männern so hasst. Das ungenierte Herumscharwenzeln um die vermeintliche Zofe zeigt ihr plötzlich ungeschminkt, dass sie selbst nicht mehr zu den erotischen Zielen der Männerwelt gehört, wenn ein ausgewachsener Mann in ihrer Gegenwart einer Jüngeren den Hof macht. Plötzlich steht Octavians und ihrer gemeinsamen Liebe weitere Entwicklung klar vor ihren Augen. Ihre scheinbar die Zeit anhaltende Liebesbeziehung ist letztlich nur eine Affäre im Leben des jungen Octavian, über die die mörderische Zeit hinweggehen wird.

Diese Erkenntnis trifft die Feldmarschallin hart, und sie fühlt sich von einer Minute zur anderen von einer begehrenswerten in eine alte Frau verwandelt. In ihrem langen Solo-Auftritt zum Ende des ersten Satzes drückt sie diese schmerzliche Erkenntnis deutlich aus. Im dritten Satz zieht sie dann daraus die unvermeidliche Konsequenz der Entsagung, die sie am Schluss in eine Art inneren Klosters gehen lässt. Der positive Seite der Figur der Feldmarschallin liegt gerade darin, dass sie das junge Paar nicht mit Eifersucht und Intrigen zu trennen versucht, sondern zum Schluss die beiden sogar noch mit sanftem Nachdruck zusammenbringt. Das ist mehr als nur Resignation, das ist wahrhaft gestaltende Entsagung, die deshalb jedoch die Tatsache der individuellen Vergänglichkeit um keinen Deut mindert.





*Yamina Maamar (Feldmarschallin Fürstin Werdenberg),
Carine Séchaye (Octavian)*

Die zweite absteigende Linie repräsentiert Ochs auf Lerchenau selbst. Er durchläuft zwar keinen Lernprozess wie die Feldmarschallin, da dies seiner Rolle im Spiel nicht zukommen würde. Er stellt ja gerade die verkrusteten, zur Änderung unfähigen Strukturen des etablierten Systems dar. Der "Altadel" steht hier als Topos für eine abgewirtschaftete Gesellschaftsschicht, die auf irrationalen Privilegien beharrt und sich jeglicher sozialer Transparenz verschließt - dabei natürlich auch an galoppierendem Realitätsverlust leidet. So versucht Ochs auf Lerchenau, von seinem zukünftigen, "neuadligen" Schwiegervater sein altes Familienschloss (das er wahrscheinlich im Rahmen eines Bankrotts verlor) als Gegengabe für sein wertvolles "blaues Blut" gegen alle gesellschaftlichen Usancen zurückzuerhalten. Ochs von Lerchenau lebt in einer abgekapselten, längst vergangenen Welt und wird bis an sein Lebensende dieser Weltsicht treu bleiben. Allerdings gestehen ihm die Autoren eine gewisse "Noblesse" zu, wenn er am Ende seine Niederlage mit einer gewissen Haltung aufnimmt, was natürlich an den Tatsachen und an der Entwicklung des gesellschaftlichen Umfelds nichts ändert. In diesem Sinne steht Ochs auf Lerchenau für den geradezu mechanischen Niedergang einer alten Gesellschaftsordnung, dessen Gründe zu erkennen und zu beseitigen ihre Mitglieder nicht fähig sind. Auch Ochs auf Lerchenau erhält die Möglichkeit zur Selbstdarstellung. Am

Ende des zweiten Satzes, wenn für ihn alle Zeichen auf Sieg stehen - junge Frau und Lösung aller finanziellen Probleme - lässt er in einem langen Solo-Auftritt richtiggehend die chauvinistische und selbstgefällige "Sau raus".

Der dritte Handlungsfaden besteht in der aufkeimenden Liebe zwischen Octavian und Sophie, um die er als "Rosenkavalier" für Ochs auf Lerchenau werben soll. Die Ironie des Librettos will es, dass ausgerechnet die junge Zofe, um die sich der eitle Baron so bemüht hat, als Mann um seine Braut wirbt. Natürlich hasst die junge Sophie vom ersten Augenblick an ihren ungehobelten zukünftigen Ehemann und sucht bei Octavian Hilfe, da sie von ihren renommiertsüchtigen Eltern diese nicht erwarten kann. So betrachtet entwickelt sich hier keine "authentische" Liebe im Sinne von Romeo und Julia, sondern seitens Sophie ein Fluchtrefflex - sie spricht auch eher von Vertrauen und Hilfe als von erotischer Liebe - und seitens Octavian ein ambivalentes Gefühl. Von Ochs von Lerchenau hat er die unterschwellige Unterweisung erhalten, wie man sich als Mann Frauen gegenüber zu verhalten hat. Gegen diesen urmännlichen Impuls kann auch die erotische Erziehung durch die Feldmarschallin nicht viel ausrichten, was diese sofort erkannt hat. Andererseits fühlt er sich dieser noch verpflichtet und - ja - verbunden. Er ist hin- und hergerissen zwischen den Gefühlen zu seiner Geliebten und diesem jungen Mädchen und spürt, dass letztere ihm eher entspricht. Im dritten Akt, wenn Octavian mit der Hilfe zweier intriganter Bediensteter Ochs auf Lerchenau in die erotische Falle eines Rendezvous' mit der vermeintlichen Kammerzofe gelockt und ihn dabei öffentlich bloßgestellt hat, finden die beiden jungen Leute von selbst nicht zusammen. Sophie muss erkennen, dass der junge Mann, in den sie sich verliebt hat und der sie gegen den widerwärtigen Brätigam mit dem Degen verteidigt hat, mit der Feldmarschallin liiert ist. Ihr Stolz versagt ihr jegliches Zuegehen auf Octavian, und dieser ist unfähig, sich aus seiner Klemme selber zu befreien. In einem Proteststück würde er der Feldmarschallin seine Liebe in einer flammenden Rede aufkündigen und mit fliegenden Fahnen zu Sophie überlaufen, hier jedoch steht er hilflos zwischen den beiden Frauen und weiß keinen Ausweg. Wenn er Sophie seine Liebe beteuert, würde er dies am liebsten so leise tun, dass die Feldmarschallin es nicht hört. Konsequenz ist nicht seine Sache, weil er sie nie gelernt hat, auch und gerade bei der Feldmarschallin nicht. So muss diese also in einem letzten Akt der Entsagung die Sache selbst in die Hand nehmen und die beiden jungen Leute zusammenbringen. Am Schluss steht sie alleine und einsam auf der Bühne und sinnt der verrinnenden Zeit nach.

Richard Strauss' Musik schafft für diese Geschichte einen einzigartigen mentalen Raum. Vom ersten Augenblick an spiegelt die Musik mit ihren fein ziselierten Klangbildern die emotionale Befindlichkeit der Protagonisten wider. Dabei gelingt es Strauss, einen langen Spannungsbogen über drei Sätze aufzubauen, der trotz der Länge von über vier Stunden (mit Pausen) nicht abbricht. Wenn einmal die Handlung auf der Bühne etwas stockt und die Gefahr von Längen besteht, gleicht das die suggestive Macht der Musik wieder aus. Richard Strauss nutzt einerseits die Klangmöglichkeiten eines Orchesters bis in die letzten Feinheiten aus, so wenn er die Monologe der Protagonisten mit langsamen, wie zerbrechendes Glas herabfallenden Akkorden unterlegt. Andererseits greift er jedoch ungeniert ins 18. Jahrhundert zurück und lässt Wolfgang Amadeus wiederauferstehen, entweder in einzelnen melodischen und harmonischen Figuren des Orchesters oder sogar in einer ganzen Arie eines Sängers, der diese im Hause des Schwiegervaters vorträgt. Heute erscheinen uns diese "Stilbrüche" als die wohl auch intendierten ironischen Brechungen, der Erfolg des "Rosenkavaliers" zu seiner Entstehungszeit dürfte aber nicht zuletzt auf diese vom Publikum ernst genommenen Reminiszenzen an die Wiener Klassik beruhen. Denn gerade in der Zeit der (a)tonalen Umwälzungen müssen diese Rückgriffe wie eine Rückbesinnung und Orientierung gewirkt haben.



Die Oper ist vollständig durchkomponiert, das heißt es gibt keine Rezitative - wie in der Barock-Oper - oder gar gesprochene Dialoge für die Gestaltung des Handlungsablaufes. Der gesamte Text wird zur orchestralen Begleitung gesungen, und damit entfällt auch die strikte Trennung von Text und Arien. Dafür muss sich die Musik dem Rhythmus des gesprochenen Textes anpassen und dessen semantische Bedeutung explizit ausdrücken. Wort- oder gar Satz wiederholungen gibt es nicht, auch einzelne Worte werden nicht mehr - oder nur sehr selten - gedehnt oder in Koloraturen umgewandelt. Theoretisch kann man also dem gesungenen Text folgen, falls die Intonation der Sänger und die allgemeine Geräuschkulisse - Orchester! - das zulassen. Das erfordert vom Zuschauer erhöhte Konzentration, und oftmals ist der Blick zur diesmal wörtlich dem Text folgenden Übertitelung unvermeidbar. Leider war an diesem Abend die elektronische Schrift sehr blass, und Zuhörer mit schlechten Augen - man beachte die demographische Struktur des Opernpublikums! - dürften Schwierigkeiten gehabt haben, dem Text zu folgen. Auf der anderen Seite bietet eine durchkomponierte Oper im natürlich eine wesentlich größere Dichte der Handlung und der dargestellten Emotionen.

Das Orchester unter der Leitung von GMD Constantin Trinks zeichnete sich an diesem Abend durch eine hohe Klangsensibilität und Präsenz aus. Jede einzelne Instrumentenstimme wurde sorgfältig gestaltet und ließ sich durchgängig verfolgen. Das trifft vor allem für die Bläser zu, die immer wieder die Akzente setzten. Aber auch der typisch "enge" Streicherklang von Strauss' Musik kam an diesem Abend voll zur Geltung. Sowohl die lyrischen als auch die dramatischen Stellen intonierte das Orchester mit hoher Intensität. Der Rezensent hatte zufällig am selben Morgen im Radio "Till Eulenspiegels lustige Streiche" desselben Komponisten gehört und war deshalb sozusagen bereits eingestimmt.

Claudia Doderer hat die Bühne konsequent auf die drei Akte ausgerichtet und dabei bewusst sprechende Sparsamkeit walten lassen. Im ersten Satz füllt ein sich nach hinten verjüngender, vierseitiger Konus aus hellem Holz die Bühne. Er symbolisiert die (noch) heile Welt der Marschallin mit klaren Konturen und schnörkellosen Ansichten. Im zweiten Akt wird aus diesem Konus ein "trompe l'oeuil" mit aufgemalter Perspektive. Der überschaubare Konus mutiert zum großartigen, weitläufigen Palast, obwohl jeder weiß, dass er das nicht ist. Damit spiegelt das Bühnenbild die illusionäre Welt der Wiener Neu- (und Alt-)Adligen wider. Man malt sich seinen Palast auf weiße Wände und glaubt an ihn wie an ein goldenes Kalb. Im letzten Satz schließlich wird es düster: im Hintergrund der Bühne erhebt sich eine graublau Schablone aus Holz, die man im ersten Moment als Silhouette einer Großstadt deuten kann, beim näheren Hinsehen jedoch als Ruinen identifiziert. Die Weltkriege des letzten Jahrhunderts mit dem krachenden Untergang der alten Ordnung lassen grüßen. Doch gerade die Ambivalenz dieses Bühnenbilds und der Verzicht einer plakativen Darstellung des kommenden Unheils lassen die Wirkung ins Unterbewusstsein des Zuschauers einsickern.



Albert Pesendorfer (Baron Ochs auf Lerchenau), Chor

Die Kostüme verweisen dagegen eindeutig und unverfremdet ins 18. Jahrhundert. Die Lakaien tragen weiße Livreen und Perücken und sind weiß gepudert, die Protagonisten kommen in Schnallenschuhe mit hohen Absätzen, Seidenstrümpfen und Gehröcken daher. Octavian läuft sogar mit umgeschnalltem Degen herum, den er dann ja auch für das Duell mit Ochs auf Lerchenberg benötigt. Peter Lund versucht nicht, die Handlung vordergründig in eine andere, heutige Zeit zu verlegen, sondern belässt sie im Ambiente einer scheinbar vergangenen Zeit.

Dass vieles nicht nur für die k.u.k.-Monarchie sondern auch auf unsere Zeit zutrifft, versteht sich von selbst. Doch die Weiterführung der Assoziationen überlässt Lund den Zuschauern. Da mag der eine den Ochs auf Lerchenberg zu einem Banker-Schnösel umdeuten, der andere zu einem Raubtier-Kapitalisten, je nach persönlicher Neigung und Weltschau.

Die Darsteller tragen diese Inszenierung mit hervorragenden sängerischen und darstellerischen Leistungen. Die größte Wirkung erreichen dabei der als einziger in allen drei Akten auftretende Albert Pesendorfer als Ochs auf Lerchenberg sowie Yamina Maamar als Feldmarschallin. Pesendorfers solider, raumfüllender Bass und seine schon rein körperliche Präsenz dominieren über lange Strecken das Geschehen, dem er immer wieder auch groteske Momente abgewinnen kann. Neben ihm agiert Yamina Maamar auf Augenhöhe, und die Dialoge zwischen diesen beiden sind immer wieder ein Genuss an Ironie und latenter Boshaftigkeit, wenn diese beiden so unterschiedlichen Mentalitäten aufeinandertreffen. Darüber hinaus überzeugt Yamina Maamar gerade in den lyrischen, entsagungsvollen Momenten, in denen sie der Inszenierung geradezu tragische Züge verleiht. Aki Hashimoto als Sophie und Carine Séchaye als Octavian haben es da schwer, sich gegen die beiden Schwergewichte durchzusetzen, wo sie doch schon als Rollen auf die Schwachheit und Unsicherheit festgelegt sind. Doch sie machen beide das Beste aus ihren Rollen und verleihen ihren Figuren gerade in deren Ambivalenz und Unschärfe etwas schmerzlich Anrührendes. Beide zeigen sich stimmlich in hervorragender Verfassung und drücken die fragende Verzweiflung der beiden jungen Menschen überzeugend aus. Werner Volker Meyer verleiht dem Emporkömmling Faninal schleimig-neureiche Züge nicht ohne humoristische Aspekte und kann hier wieder einmal seine starke Stimme in einer größeren Rolle hören lassen. Lucian Krasznec trägt als Sänger eine wunderschöne Arie à la Mozart vor, Jeffrey Treganza und Elisabeth Hornung geben ein intrigantes Bedienstetenpaar, das sich überall anschleicht und sich mit einem seltsam fremdländischen Akzent einschleimt. In weiteren Rollen sind Susanne Serfling (Jungfer Marianne), Markus Durst (Haushofmeister und Wirt) und John in Eichen (Notar und Kommissar) sowie eine Reihe weiterer Darsteller zu hören und sehen.

Der Chor unter der Leitung von André Weiss ist in altbekannter Weise für das Volk zuständig, das in dieser Inszenierung ebenfalls seinen Auftritt erhält. Lund zeigt in Säufer- und Hurenszenen, dass das einfache Volk keinen Deut besser ist als die Oberschicht und unterminiert damit jegliche ideologisierte Darstellung eines von einer korrupten Oberschicht unterdrückten und im Grunde genommen "guten" Volkes. Homo homini porcus.

Das Publikum zeigte sich nach der über vierstündigen Aufführung im Rahmen der physischen Möglichkeiten begeistert und spendete kräftigen Beifall. Man kann sich jedoch vorstellen, dass dieser bei einigen Kürzungen von Partitur und Libretto noch stärker ausgefallen wäre.

Frank Raudszus

Alle Fotos © Barbara Aumüller