

*Aufgabe: Verfassen Sie eine knappe Inhaltsangabe zum vorliegenden Aufsatz.*

5 Nichts ist schwieriger, als sich das Existierende als nicht existierend vorzustellen. 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  
10 erleuchteten Welt: dem Theater, in der es nun schon eine Weile, und vielleicht noch für eine Weile, sich lebend erhält.

Ich blättere in der Sammlung der Briefe, die zwischen Strauss und mir in jenen Jahren gewechselt wurden. Manches freilich ist für den, der sie schrieb und empfing, noch heute von der Atmosphäre gelebten Lebens umwittert; ein Hauch steigt daraus  
15 empor von jenem eigentlichen Lebenselement der Produktion, jenem Versuchhaften, innerlich Geglaubten, das dann sogleich, wie es nach außen tritt, vom Zweifel behaucht wird. Die Erinnerung an den Widerstand der Welt steigt empor, mit dem sie jedes aus der Imagination hervorgehende Lebendige, sei es noch so heiterer Art, empfängt und kräftigt, indem sie es abzulehnen und zu erledigen meint. Fast sonderbar ist es heute,  
20 zu denken, dass Brief um Brief hin und her ging, die Bedenken eines verdienten Theaterchefs zu beschwichtigen in bezug auf das Ganze und vieles Einzelne, sich zu erinnern, wie scharf und verletzend ein oder das andere Detail der leichten Komödie wirken konnte, ein oder der andere Zug eines leicht hingemalten Bildes, in das heute eine gewisse Harmonie und Ruhe gekommen ist, nachdem so viele Augen es angeschaut  
25 haben. Fast sonderbar, zu denken, wie an einer anderen Hofbühne die erste Sängerin dem Intendanten die Rolle der Marschallin zurückschickt mit der Bitte, sie von dem Auftreten in der »zweideutigen Atmosphäre« dieses Stückes zu entheben.

Doch war der Anfang ohne Schwierigkeit. Gesellig wie das Werk selbst war seine Entstehung. Das Szenarium ist wahrhaft im Gespräch entstanden, im Gespräch mit  
30 dem Freund, dem das Buch zugeeignet ist (und zugeeignet mit einer Wendung, die auf wahre Kollaboration (= Unterstützung des Gegners; Ad) hindeutet), dem Grafen Harry Kessler. Die Gestalten waren da und agierten vor uns, noch ehe wir Namen für sie hatten: der Buffo, der Alte, die Junge, die Dame, der »Cherubin«. Es waren Typen, die zu individualisieren der ausführenden Feder vorbehalten blieb. Aus dem ewig typischen  
35 Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne dass man wusste, wie. Auch die Molièresche Komödie ruht nicht so sehr auf den Charakteren selbst als auf der Relation der oft sehr typischen Figuren zueinander (dies in Parenthese). Der Ort dieser produktiven Gespräche war Weimar; ich fuhr nach Berlin, ohne eine Notiz als das Personenverzeichnis auf die Rückseite einer Tischkarte gekritzelt, aber mit einer  
40 erzählbaren Handlung im Kopf. Die Wirkung dieser Erzählung auf Strauss ist mir erinnerlich, als wäre es gestern gewesen. Sein Zuhören war ein wahrhaft produktives. Ich fühlte, wie er ungeborene Musik an die kaum geborenen Gestalten verteilte. Dann sagte er: »Wir werden das machen. Wir werden es aufführen, und ich weiß auch aufs  
45 Haar, was man sagen wird. Man wird sagen, dass eine allgemeine Erwartung wieder einmal schmachlich enttäuscht wurde, dass dies ganz und gar nicht die komische Oper ist, welche das deutsche Volk Jahrzehnte mit Sehnsucht erwartet. Und mit diesem Kommentar wird unsere Oper durchfallen. Aber wir werden uns unterhalten, indem wir

50 daran arbeiten. Fahren Sie schnell nach Hause und schicken Sie mir möglichst bald den ersten Akt. « Dies Gespräch muss in den letzten Märztagen (1900) geführt worden sein. Vom 4. Mai ist der Brief aus Garmisch, mit dem der Empfang des ersten Aktes bestätigt wird. In einem Brief vom 16. Mai heißt es schon: »Meine Arbeit fließt wie die Loisach — ich komponiere mit Haut und Haar. « Ein Jahr später, in dem Brief vom 2. Mai 1910, heißt es: »Ich beginne jetzt mit der Komposition des dritten Aktes. « Im Jänner 1911 kam das Werk in Dresden auf die Bühne.

55 Jene lebhaft angeregten Gespräche in Weimar — wie erinnere ich mich des Bücherzimmers, mit ein paar der schönsten Skulpturen von Maillol (= Aristide M. 1861 - 1944, frz. Bildhauer, dessen Mäzen Graf Kessler freundschaftliche Kontakte zu Hofmannsthal herstellte; Ad) geschmückt, wie deutlich der hastigen, wie von einem kleinen Fieber beschleunigten Repliken (= Antworten; Ad), die einer dem anderen gab —, 60 Jenes Spiel mit den typischen, unbenannten Figuren und den möglichen Kombinationen, die sie eingehen konnten, es wäre doch für sich allein nicht stark genug gewesen, eine kleine Welt lebender Gestalten hervorzurufen. Dahinter war der geheime Wunsch, ein halb imaginäres, halb reales Ganzes entstehen zu lassen, dies Wien von 1740, eine ganze Stadt mit ihren Ständen, die sich gegeneinander abheben und miteinander mischen, mit 65 ihrem Zeremoniell, ihrer sozialen Stufung, ihrer Sprechweise oder vielmehr ihren nach den Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes. So entstand das Gewimmel der kleinen Figuren: diese Duenna, dieser Polizeikommissär, dieser Wirt, diese Lakaien und Haushofmeister, diese Intriganten, Schmarotzer, Lieferanten, 70 Friseure, Laufer, Kellner, Sänftenträger, Häscher, Tagediebe. Das aber konnte nur zusammengehalten werden durch eine besondere Sprache, die — wie alles in dem Stück — zugleich echt und erfunden war, voll Anspielung, voll doppelter Bedeutungen. Eine Sprache, durch welche jede Person zugleich sich selber und ihre soziale Stufe malt, eine Sprache, welche in dem Mund aller dieser Figuren die gleiche ist — die imaginäre 75 Sprache der Zeit — und doch im Mund jeder Figur eine andere, mit einer ziemlich beträchtlichen Spannweite von der sehr einfachen Sprache der Marschallin (und in dieser außerordentlichen, manchmal fast demütigen Einfachheit liegt die große Kondeszendenz (= gnädige Herablassung; Ad) der Figur) zu der knappen, eleganten Sprechweise Octavians, in der sich vielleicht ein wenig jugendliche Herzlosigkeit verrät, 80 dem Reden des Faninals — das im Mund seiner Tochter noch um ein kleines gespreizter, aber naiver ist — und der eigentümlichen Mischung aus Pompösem und Gemeinem im Mund des Buffo. Diese Sprache ist es — ein Kritiker hat sie, ich glaube, im tadelnden Sinn, ein Volapük (= künstliche Weltsprache; Ad) des achtzehnten Jahrhunderts genannt; ich finde diese Bezeichnung sehr annehmbar —, diese Sprache ist es, welche 85 dieses Libretto zum unübersetzbarsten in der Welt gemacht. Außerordentlich geschickte Federn haben sich bemüht, es ins Englische, Französische und Italienische zu übertragen. Aber die Figuren, aus dem Element dieser Sprache genommen, nehmen etwas Kaltes an, sie stehen in viel härterer Kontur gegeneinander. Es fehlt der zarteste Teil der Modellierung. Es fehlt die Geselligkeit der Figuren untereinander, durch welche 90 die Lebensluft eines Stückes entsteht.

(1927)

Lyrikschadchen - Zum Motiv der Marschallin in Uwe Tellkamps „Der Schlaf in den Uhren“ (2004)  
Hofmannsthal ›Der Rosenkavalier‹ (Aufsatz) PDF- 04/2008