

BÜHNENBLÄTTER

des Stadttheaters und der Kammerspiele zu Lübeck

Herausgegeben von der Intendanz: Dr. Otto Liebscher

6. Heft

7. Jahrgang: 1930/31

Schriftleitung: Walter Jacob

Zur Lübecker Erstaufführung von Hermann Hans Wetzlers Oper „Die Baskische Venus“

(Uraufführung im Leipziger Stadttheater am 18. November 1928)

Von Martin Friedland

Wenn ein Komponist, der jahrelang an erster Stelle als Opernkapellmeister namhafter Bühnen gewirkt hat und als Symphoniker längst zu den markantesten Köpfen der musikalischen Moderne gehört, trotzdem, nachdem seine Orchesterwerke die Runde durch die internationalen Konzertsäle gemacht, erst jetzt, in seinem reifsten Mannesalter mit einer Operschöpfung hervortritt, so ist mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zu erwarten, daß er diesen Schritt auf neuen, musikdramatischen Boden mit vollem Verantwortungsgefühl tut, etwas Gewichtiges zu sagen und lange seine künstlerischen Kräfte zu solchem Unternehmen gesammelt hat. Gerade einem Musiker, der heute allgemein als „Virtuose“ des modernen Orchesters, als ein Berlioz redivivus, abgestempelt und als einer der glänzendsten Kompositionstechniker unserer Zeit anzusehen ist, wäre es längst dank seiner praktischen Bühnenerfahrung ein Leichtes gewesen, ein paar Opernpartituren in die Öffentlichkeit hinauszusenden. Wetzler aber begab sich offenbar erst dann auf das gefährliche musikdramatische Gebiet, als er den seinem menschlich-künstlerischen Eigenwesen adäquaten Stoff, mit diesem Stoff die tonliche Stimmungssphäre und mit ihr wiederum den aus seiner Musiker-Individualität fließenden Stil gefunden zu haben meinte.

Als ein geistig überaus beweglicher Mensch und Künstler von feinsten Kultur, mit willfährigem Organ für alle außermusikalischen Geistesstrebungen und Bildungseinflüsse (und in dieser Hinsicht einem Richard Strauß ganz wesensverwandt), der jedem aus seiner Hand hervorgehenden Kunstwerk den Stempel einer auf sich selbst gestellten Persönlichkeit aufzudrücken vermag, ergreift er den Opernstoff, zu dem seine Gattin, Lini Wetzler, durch die fast 100 Jahre alte Erzählung Prosper Mérimées „La Vénus d'Ille“ angeregt wurde. Und er ist so glücklich, in seiner Gattin, die ihm ganz vertraute, eine für diese Sonderaufgabe hervorragend begabte Textdichterin zu besitzen, ein alter ego, das Wagners Forderung der Personalunion von Dichter und Komponist sinnvoll erfüllt.

Er erhält von ihr dasjenige Textbuch, für das er seine musikalischen Eingebungen und seine reiche musikalische Farbenpalette schon lange bereit hält. Eine Reise in das sagenhafte, romantische alte Baskenland zu beiden Seiten der Pyrenäen, in das die Textdichterin die Handlung gelegt hat, durchtränkt seine Phantasie nicht nur mit der Vorstellung der Begebenheiten und dem Stimmungsfluidum dieses Stückes Erde, sondern lehrt ihn auch die alte, ganz urtümliche Volksmusik des Landes kennen, um deren eigenartiges Kolorit, in seine eigene Tonsprache umgesetzt, nutzen zu können.

Auf diese Weise entstand jedenfalls in unserer schnellfertigen, schnellebigen Zeit eines der bewußtesten, stilistisch einheitlichsten, verantwortlichsten Kunstwerke der neuen Oper, eine Partitur, die auf jeder Seite von dem hohen Wollen, der bedeutenden Inspiration und Klangphantasie, der technischen Feinarbeit eines der größten Könner unter der lebenden Komponistengeneration Zeugnis ablegt.

Die Handlung

wird beherrscht durch den geheimnisvollen, dämonischen Zauber, der von einer wunderbaren, in einem alten Schloßpark ausgegrabenen Venus-Statue ausstrahlt und sich in allen Personen des Dramas, in all den mannigfach wechselnden Szenen auswirkt. In dieser bronzenen Venus, deren unheimlich glitzernde silberne Augen jeden ihr Nahenden in rätselhaften Bann schlagen, scheint der mächtige Wille der Liebesgöttin lebendig geworden zu sein, bis sich die Menschenschicksale, die in diesem Brennpunkt gleichsam zusammenfließen und sich unter dem geheimnisvollen Einfluß seltsam verketteten, erfüllt haben. Nachdem die Handlung sich zu einem erschütternden tragischen Höhepunkt gesteigert hat, der die Vernichtung des gegen den Geist des göttlichen Eros Frevelnden herbeiführt, folgt ein Ausklang von hymnischem Schwung, in dem der geheimnisvolle Wille der Gottheit, bevor er aus der Statue entschwindet, die beiden Liebenden des Dramas vereinigt. Die hier nur flüchtig angedeuteten Vorgänge bringt nun das Textbuch Lini Wetzlers in knapper, folgerichtig ansteigender Entwicklung, psychologisch wahrer Motivierung und in dichterisch gehobener Verssprache zu stark dramatischem Ausdruck. Immer bestimmter festigt sich im Bewußtsein des miterlebenden Zuschauers die zentrale Bedeutung des Venusbildes als sittlich ausgleichender, strafender, lohnender und vergeltender dämonischer Macht, an der menschliche Werte und Unwerte, Tugenden und Untugenden erkennbar werden, lautere und unlautere Gesinnungen sich scheiden. Steht diese drohende Gestalt einerseits in der mystischen Bedeutung der alten *M o i r a*, einer unerbittlich waltenden Schicksalsgöttin, so ist sie doch *V e n u s*, die Gottheit der Liebe und der Liebenden. So wird sie Symbol der Prüfung zweier Menschenn Herzen auf die Wahrhaftigkeit ihrer Liebesregungen, zur hoheitsvollen Hüterin des göttlichen Eros. Was aus reinem, lauterem Antrieb zueinander strebt, das führt sie zusammen, und wo ein Falsch verborgen, da wird es an ihr offenbar. Und sie heischt *E h r f u r c h t* vor der alles beherrschenden, alles umfassenden Liebe. So ist auch der Ringtausch sinnvolles *S y m b o l* und nur das äußere Sichtbarwerden verborgener Seelenbeziehungen und fatalistisch sich anbahnenden Geschehens.

Als merkwürdig sei erwähnt, daß tatsächlich vor wenigen Jahren bei Irun im Baskenland die Überreste eines Tempels der Venus Pyrenaea ausgegraben worden sind.

Die Musik

Es hat stets seine Schwierigkeiten, eine aus dem individuellen Vermögen fließende Tonschöpfung stilistisch festzulegen, ohne mißverstanden zu werden. Man hat den Sinfoniker Wetzler in seinen Anfangswerken gern der Gefolgschaft von Richard Strauß zugerechnet. Hierzu hat mehr seine ganz außerordentlich virtuose, aus den letzten Klangmöglichkeiten des modernen Instrumentariums geschöpfte Orchestertechnik (eine Tonphantasie, die instrumental hört und denkt, nicht instrumentiert!) beigetragen, als die innere Wesensbeschaffenheit seiner Musik. Jedenfalls hat sich bei ihm von Werk zu Werk ein ureigener schöpferischer Stil entwickelt, der sich in der „Baskischen Venus“ zur größten Selbständigkeit und Eigenart steigert. Mit den letzten Bestrebungen des Atonalismus hat seine Musik nichts gemein; der Sinn für die irrationalen Kräfte und Mächte der Melodie herrscht unverkümmert, nicht Klangaskese, sondern veredelte und geläuterte Klang Sinnlichkeit ist die gehörspsychologische und gefühlsmäßige Basis des Musikers Wetzler. Hinsichtlich klanglich-konstruktiver Kombinatorik und harmonischer Wagnisse geht er bis an die Grenzen der Tonalität, aber all das bleibt im Bannkreise funktioneller Logik und immanenter Gesetzmäßigkeit. Letzte Grenze für seine Ziele und Absichten ist, mit einem Worte, der Punkt, wo Musik aufhört und das vage Experiment anfängt. Wetzlers Stil wächst aus der Neuromantik heraus, Melodie, Harmonie und Rhythmus sind ewig gültige Eigenwerte und unvergängliche Eigenbegriffe. Wohl aber gestattet die „grenzenlose Bildungsfähigkeit des Ohres“ (nach Wagner), die Grenzscheide, selbst bei Vermeidung jeglicher Gefahr einer Negation und Selbstaufhebung des Gesamtbegriffes „Musik“, weiter hinaus zu schieben. Es ist daher sehr wohl möglich, daß sich manches in Wetzlers Musik im Endeffekt klanglich mit atonalen Stilbestrebungen identifiziert, ohne es seinem immanenten Sinne nach zu sein. Entscheidend aber ist, daß für ihn kein harmonischer Komplex oder Klangeffekt lediglich Zufallsresultat linearer Stimmen-Kombinatorik ist, sondern stets als absoluter Klangwert aus innerer Gehörvorstellung gewonnen wird.

Wetzler ist phantasievoller Gestalter und Stimmungsmaler aus den Gnaden absoluter Tonkunst. Sein Vermögen, dämonisch-geheimnisvolle, zwiespältige, gebrochene Stimmungskomplexe im Klange lautbar werden zu lassen, ist in der Partitur der „Baskischen Venus“ unüberhörbar, die vieldeutig symbolische Unterströmung der szenischen Vorgänge wird von der Musik durchaus erfaßt. Vor allem geht alles Musikalische hervor aus der Phantasievorstellung der auf der Bühne handelnden und erlebenden Persönlichkeiten, von Situationen und poetischen Stimmungsmomenten. Die baskische Pyrenäenlandschaft steht, gefühlsmäßig erlebt, im Hintergrund als elementare Stimmungsbasis. Das nationale Tonempfinden des Baskenlandes hat seinen Niederschlag in dieser Partitur gefunden und gibt vielen Stellen, in Wetzlers ureigenste Tonsprache übersetzt und durch sein Temperament gesteigert, ihr charakteristisches Gepräge, ohne daß, mit Ausnahme zweier Me-

lodiefragmente, baskische Motive übernommen wären. Bei aller Kühnheit, Herbheit und charakteristischen Bestimmtheit des mit großer Freiheit und Meisterschaft behandelten Orchesters behält die Singstimme ihr angestammtes Naturrecht und ihre dominierende Bedeutung, sie „deklamiert“ aus dem Gebiete der Sprache. Wetzlers Musik legt an entscheidender Stelle den Gefühlsschwerpunkt in die melodische Linie der Singstimme.

Am ohrenfälligsten aber erweist sich der musikalische Stimmungsmaler, so wie man ihn aus seinen sinfonischen Schöpfungen kennt, in mehreren selbständigen Orchestersätzen einleitenden und verbindenden Charakters, vor allem in dem überaus kühn konzipierten „Tanz im baskischen Stil“, sowie der Episode des Ballspiels.

Wetzlers „Baskische Venus“ stellt ohne Zweifel einen der fesselndsten, künstlerisch markantesten und unverkennbar persönlich profilierten Beiträge zur Opernkunst unserer Tage dar.

Aus der Heimat der Baskischen Venus

Land und Leute. Von Lini Wetzler

Eigentlich ist es schwer, die Heimat der geheimnisvollen Liebesgöttin, die meinen Operntext beherrscht, zu bestimmen, denn die uralte, dem 9. Jahrhundert entstammende Sage, auf die sich auch Prosper Mérimées Erzählung „La Vénus d'Ille“ gründet, ist im Lauf der Zeiten in vielen Versionen in verschiedenen Ländern und Sprachen aufgetaucht. Alte Chroniken berichten, die wunderbare Begebenheit, daß in einer antiken Venusstatue der dämonische Wille der Liebesgottheit lebendig ward und Menschenschicksale entschied, habe sich in Rom ereignet. Franz von Gaudy läßt seine 1857 erschienene, den gleichen Kernpunkt enthaltende Novelle „Frau Venus“ in Verona spielen; Prosper Mérimée verlegt den Schauplatz seiner Erzählung, auf deren Grundzüge sich mein Opernbuch in gänzlich freier, dramatischer Erweiterung und Ausdeutung stützt, in das französische Städtchen Ille, nahe der Grenze Cataloniens.

Bei Irun, im Herzen des Baskenlandes, nahe der französisch-spanischen Grenze, wurden vor wenigen Jahren die Ueberreste eines Tempels der „Venus Pyrenaea“ ausgegraben. Dies war wohl der erste Anlaß, die Handlung der Oper „Die Baskische Venus“ in das sagenreiche, malerische Land der Basken zu legen. Zwei Reisen nach diesem, die Phantasie mächtig anregenden, eigenartigen Stück Erde, die starken Eindrücke, die von seinen Bewohnern ausstrahlen, die ihre alte, aus heidnischen und christlichen Einflüssen gemischte Kultur unberührt bewahrt haben, ihre ganz eigenartige Folklore, ihre Nationalmusik, ihre traditionellen Tänze und Spiele, die grandiose Schönheit der baskischen Pyrenäenlandschaft: alle diese Momente waren bestimmend für den Entschluß, der Oper den farbenreichen, urtümlichen baskischen Hintergrund zu geben, und meine Venus die „Baskische“ zu nennen.

Noch heute ist die Frage der Herkunft des uralten Baskenvolkes nicht völlig gelöst. Man bezeichnet im allgemeinen die Basken als den letzten Rest der iberischen Ur-Bevölkerung Spaniens, aber ihre unbestimmbare Sprache, die nicht indogermanischen Ursprungs ist, läßt diese Annahme als unzulänglich erscheinen und

gibt zu Hypothesen Anlaß, die zum Teil phantastisch anmuten. So nimmt ein Forscher an, die Basken seien Nachkommen der Ueberlebenden des sagenhaften, untergegangenen Erdteils Atlantis. Jedenfalls empfindet man beim Durchstreifen der baskischen Provinzen (Basses Pyrénées auf der französischen Seite, Alava, Guipuzcoa und Biscaya auf der spanischen), daß der Charakter dieses Volkes höchst fremdartig, leidenschaftlich, herb und stark ist. Scharfgeschnittene Gesichter mit fein modellierten geraden Nasen, dunkeln, blitzenden Augen, eine freie, stolze Haltung, ein nationales Selbstbewußtsein, das sich gleichermaßen vom französischen wie vom spanischen Element bewußt absondert, sind charakteristische Merkmale, die dem Fremden sofort auffallen. Sei es in dem schönen Seebad Saint-Jean-de-Luz am Golf von Biscaya mit seinen hochinteressanten historischen Gebäuden, oder in den landeinwärts gelegenen Dörfern Sarre und Ascain, in Fuenterabia mit seinen herrlichen Ruinen, in Bayonne, in den hochgelegenen Pyrenäendörfern wie Elizondo, in San Sebastian und Pamplona auf spanischer Seite, überall trifft man die gleichen Typen, die gleiche stolze, ausgesprochene Eigenart. Im Dorfe Elizondo trägt jedes der stattlichen, mehrstöckigen Häuser, in denen heute einfache Bauern wohnen, stolz sein ritterliches Wappen: jede alteingeborene Familie Elizondos ist adelig. Eine ausgesprochene Würde zeichnet auch die Basken einfachsten Standes aus. Wir fuhren an einem Dezembertag im gewöhnlichen Autobus von Bayonne nach Pamplona, die Pyrenäen überquerend. Unglücklicherweise war in dem Städtchen Ustaritz großer Viehmarkt, und der Autobus füllte sich für stundenlange Fahrt mit baskischen Bauern, Viehtreibern und Händlern in schier Angst erregenden Mengen. Zu meiner Linken saß eingepfercht ein „gerösteter Kastanienverkäufer“, auf dessen am Boden hingelagerten Bratofen meine Füße krampfhaft einen Ruheplatz suchten. Auf meine rechte Schulter sank in tiefem Schlaf das Haupt eines uralten, blinden, silberhaarigen baskischen Bettlers, der wie aus einer Rembrandtradierung herausgestiegen anmutete. Zwischen den Sitzen standen in Klumpen die nicht mehr zu zählenden Passagiere — ein Gedränge, das fast lebensgefährlich schien. Kein lautes Wort war zu hören. Mit vollkommener Höflichkeit suchten die Passagiere ihre drangvolle Lage einander erträglich zu machen. Keiner sprach französisch, aber mit vollendeter Grandezza bot mir auf baskisch ein ungefähr auf meinen Knien sitzender Viehtreiber Rotwein aus seiner ziegenledernen Reiseflasche an, indem er mir, um meinen Appetit anzuregen, begreiflich machte, daß die behaarte Seite des Ziegenfels das Innere der Flasche bilde! Ein Utensil, wie es vielleicht schon vor Christi Zeiten von den Hirten der Pyrenäen gebraucht wurde.

In Pamplona lernten wir das häusliche Interieur einer altbaskischen Adelsfamilie kennen, in dem wir mit unbeschreiblicher Gastlichkeit aufgenommen wurden. Der alte Herr des mit Wappen und Waffen geschmückten Hauses war leidenschaftlicher Altertums-sammler. Das Wohnzimmer war angefüllt mit griechischen, römischen, altchristlichen Funden aller Art; Gebeine von Urmenschen ruhten in glasgedeckten Kästen; Fragmente griechischer Statuen lagen in Fülle neben ganzen Haufen römischer Urnen und Münzen. In farbig beleuchteten Wandschränken standen Jahrhunderte alte Madonnen und Heilige, das heidnische Durcheinander vor ihnen erstaunt betrachtend. Inmitten dieses Privatmuseums war der

Tisch gedeckt, an dem die jüngere Dame des Hauses, eine baskische Schönheit von unerhörter Reinheit der Züge, schweigend thronte. Zu seinem täglichen Besuch kam der Hauskaplan, ein Typ, wie wir ihn höchstens von der Opernbühne kennen, in weite, wehende, schwarze Gewänder gekleidet. Als er hörte, daß wir gern charakteristische Musik hören wollten, sang er uns mit hohem, dünnem Tenor, entzückend pointiert, ein uraltes baskisches Volkslied vor, dessen Text er uns in erlesenstes Französisch übersetzte:

O, meine Taube, du meine weiße Taube,
Fliege zu meiner Vielgeliebten!
Bringe ihr meine Liebe, meine Sehnsucht, meine Küsse!“

Es wirkte seltsam, diese höchst weltlichen Worte von den Lippen des würdigen geistlichen Herrn zu hören.

Da wir baskische Nationaltänze sehen wollten, wurden wir in das Kapuzinerkloster Lecaroz empfohlen, dessen Zöglinge, etwa 200 baskische Knaben, die die Klosterschule besuchen, unter der Anleitung der Mönche die traditionellen uralten Baskentänze pflegen. In liebenswürdigster Weise nahmen uns die Padres in dem maleisch gelegenen, von den melancholischen Vorbergen der hohen Pyrenäen umgebenen Kloster auf. Die ganze Schülerschar wurde aufgeboten, um uns den Schwertertanz vorzuführen. Zwei barfüßige Mönche mit wallenden Bärten, in braunen Kutten, spielten dazu die baskische Flöte mit der linken Hand und schlugen mit der rechten die kleine baskische Trommel in dem charakteristischen, höchst eigenartigen Rhythmus. Die baskischen Tänze sind ein Kapitel für sich. In dem federnden Fandango — (dem spanischen Tanz gleichen Namens gänzlich unähnlich) —, den zu den Klängen der baskischen Flöte und Trommel kleine Kinder und Erwachsene in buntem Gemisch auf dem Spielplatz jeden Dorfes tanzen, offenbart sich eine Kunst des schwebenden Spitzentanzes, die sich nur durch die Tradition von Jahrhunderten entwickeln konnte. In San Sebastian tanzte uns ein bejahrter, stark angeheiterter Schiffer den uralten Zortzico, den Springtanz, vor; er sprang so hoch und führte im Sprung solch komplizierte Kunststücke mit seinen Beinen aus, daß er minutenlang in der Luft zu hängen schien. Stolz erklärte er, der Zortzico sei in der gleichen Weise schon vor Christi Zeiten getanzt worden, und der Flötenspieler der kleinen städtischen Nationalkapelle, ein ausgezeichnete Musiker, bestätigte es. Ein anderer traditioneller Tanz ist „La Danse du Chevalier“ — des Reiters — dessen Kostüm ein Pferdchen markiert, auf dem er, gleichsam reitend, die unglaublichsten Sprünge und Kunsttänze vollführt. Alle diese urtümlichen Tanzrhythmen kommen in der großen Tanzszene der Oper „Die Baskische Venus“ zum musikalischen und szenischen Ausdruck, ohne daß, mit Ausnahme eines einzigen, frei bearbeiteten Melodiefragmentes irgendwelche Originalmotive benutzt werden.

Interessant ist, daß die alten Tänze, sowie das traditionelle, mit unerhörter Leidenschaftlichkeit und Geschicklichkeit gespielte baskische Ballspiel unter dem Schutze der katholischen Geistlichkeit stehen und von ihren Vertretern in den Gemeinden mit größter Liebe gepflegt werden. Dies führt zu der Betonung des mächtigen Einflusses, den die Religion überhaupt auf die Lebensführung und das Gemüt der Basken ausübt. Ausnahmslos strenggläubige Katholiken, widmen sie ihren Kirchen einen ungeheuren Kult.

Jedes kleinste Dorf besitzt eine Kirche, deren Inneres mit geradezu verschwenderischer Pracht ausgestattet ist. Ueber und über mit Gold bedeckt, erstrahlt im Schimmer unzähliger Kerzen der Hochaltar in üppiger Pracht. Dunkel gekleidete Frauen, schwarze Spitzenschleier schlicht über die dunkelhaarigen, feinen Köpfe gelegt, mit schwarzen Augen aus den rassigen, rein und scharf geschnittenen Zügen blickend, füllten das Kirchenschiff. Streng von ihnen getrennt, drängen sich Männer und Burschen auf den mit oft kunstvoll geschnitzten Brüstungen geschmückten Galerien. Die Kirche ist stets umgeben vom Friedhof, auf dem die Toten des Dorfs, deren Gräber mit größter Sorgfalt reich geschmückt sind, in nächster Nähe des bunten Volkslebens ruhen. Denn unmittelbar der Kirche gegenüber befindet sich der Ballspielplatz, der abends zum Tanzplatz wird, und dessen Seiten von stattlichen Gasthäusern flankiert sind, aus denen Gesang ertönt.

Hand in Hand mit der großen Religiosität der Basken geht ein ausgesprochener Hang zum *Aberglauben*, in dem noch manche altheidnische Züge wahrnehmbar sind. Dieses Element spielt auch in der Handlung der „*Baskischen Venus*“ eine gewissermaßen tragende Rolle: Die dem Mystischen, Übernatürlichen besonders zugängliche Gemütsart der Basken bietet den fruchtbarsten Boden für den im Mittelpunkt der Opernhandlung stehenden dämonischen Einfluß der Venusstatue, an deren scheinbar lebendig gewordenem Willen, wie in einem Brennpunkt, die Geschehnisse der Personen des Dramas zusammenfließen, sich verketteten und nach dem tragischen Höhepunkt der Handlung sich lösen, bevor das lebendige Walten der Gottheit die Statue wieder verläßt.