

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Badisches Landestheater Amtlicher Theaterzettel, Nr. 2

BADISCHES
LANDESTHEATER
AMTLICHER THEATERZETTEL

NUMMER 2

SCHRIFTFÜHRUNG DES LITERARISCHEN TEILS:
OTTO KIENSCHERF

KARLSRUHE
9. SEPTEMBER 1928

Die Opernreform Glucks

Von Dr. Walter Storz

Gluck oder Calsabigi? Ich wage nicht zu entscheiden, wer von beiden der geistige Urheber der Umgestaltung der Barockoper im monumental-dramatischen Sinne ist. Erstaunlich jedenfalls ist, daß Glucks Reise nach Paris (1745), auf der er die der italienischen Oper dramatisch weit überlegene französische Oper kennen lernte ohne bedeutenderen künstlerischen Ertrag blieb. Erst die Zusammenarbeit beider Meister gab mit dem „Orpheus“ (1762) den Aufklang zur Reform. Es soll zugegeben sein, daß diese Neuorientierung durch Reformideen vorbereitet war, die auf einem der Oper verwandten Gebiet, dem Ballett, Gestalt gewonnen hatten. Hier war es der französische Tanzmeister Noverre, der durch seine Reformbestrebungen der Tradition den Kampf ansagte, das rein ästhetisch eingestellte, geometrisch-symmetrische Ballett von seinem Formenkult befreite und das textlich vorbedingte Ballett d'Action ins Leben rief. Aller formalen Fesseln entbunden, entwickelte sich die Pantomime zur Ausdruckskunst, deren Form nunmehr durch die tänzerisch-dramatische Idee frei gebildet wurde.

Dieser Tatbestand sollte auch bald für die Oper eine neue Situation schaffen. Corneille's und Racine's Dramen hatten durch ihre klare Disposition und gedankliche Durchorganisation die französische Oper glücklich vorbereitet. Aber selbst den Repräsentanten der tragédie lyrique française gelang es nicht, eine Lösung zu finden für den Zwiespalt, der aus der zwangsmäßigen Einverleibung des formal in sich geschlossenen Balletts für die organische Einheitlichkeit der Gesamtstruktur der Oper erwuchs. Auch inhaltlich waren beide Kunstarten ganz anders vorausgesetzt und hatten mehr Reibungs- als Berührungspunkte, sodaß ihre Vereinigung, wie sie in den Ballettopern Lullys und Rameaus vollzogen war, problematisch bleiben mußte.

Der weltbürgerliche Gluck und sein feinsinniger Textdichter Calsabigi schufen im „Orpheus“ ein Musterbeispiel des Reformgedankens, der mit italienisch-französischem Kunstgut wirtschaftend von deutschem Kunstgeist erfüllt war. Oper und Ballett wurde strukturell und inhaltlich zur Einheit. Der Tanzchor, der wesentlichste Bestandteil des Balletts, hörte auf dekoratives Element zu sein und wurde mit der Handlung in aktiven Zusammenhang gestellt, ja gelegentlich mit ihr so eng verbunden, wie es selbst in der Antike nicht geschehen war. Der Tanzchor „der Furien“ aus dem „Orpheus“ nimmt nicht nur an der Handlung teil, er ist der einzige Gegenspieler des trauernden Sängers und rückt damit an die Stelle des Deuteragonisten der antiken Tragödie. Und ähnlich ist es mit „dem Reigen der seeligen Geister“, der durch Orpheus' Klagen erweicht ihm Eurydike zuführt.

Der mythische Stoff kam den reformatorischen Absichten Calsabigis entgegen. Kein lärmendes Bühnengeschehen, sondern ein auf der psychischen Spannung der Darsteller beruhendes Drama. Einfachheit des Ausdrucks und dispositionelle Klarheit sind die Gesetze für den Inhalt und die Architektur dieser Oper, und ihre andachtsvolle Ruhe läßt etwas von der Weihe ahnen, die in den antiken Tempeln geherrscht haben mochte. Unbedenklich der Tradition formte Calsabigi das Sujet um, wo es der stofflichen Grundlage an Schlichtheit fehlte. Im Gegensatz zu Eurypides und den späteren Bearbeitern der Alkestesage eliminierte er die Figur des Herakles zugunsten Admets. Denn in der Tat leidet das Schauspiel des griechischen Tragikers dadurch, daß anfänglich Alkestes durch ihre Opferwilligkeit die Heldin des Dramas ist und zum Schluß Herakles, der jene dem Thanatos entreißt, sie dem allzu passiven Admet zurückgibt. Quinault, der Librettist Lullys suchte seinerseits in der Weise mehr Geschlossenheit zu erreichen, daß er die Tat Herakles erotisch motivierte, wodurch die äußere dramatische Handlung zwar gewonnen hatte, aber die Zweifelt des Dramas bestehen blieb, was er ja durch die Betitelung der Tragédie en musique zugab: „Alceste, ou le triomphe d'Alcide“. Der Wert der „Alkestes“ Glucks liegt in der seelischen Vertiefung der Charaktere. Sie erweisen sich noch nicht entwicklungsfähig; aber sie sind Träger einer ethischen Idee. Dies war die sittliche Grundlage auf der Calsabigi und Gluck ihre Reform aufbauten.

Nichts mehr von den Intriguen des Renaissance und des Barocks, nichts von den Amouren und Galanerien des Rokoko. Was vom Orpheus, was von der „Alkestes“ gesagt ist, gilt für sämtliche Opern Glucks nach 1761 mit Ausnahme der „Armide“. Mit der „Armide“ Quinaults wandte sich Gluck noch einmal an die barocke Dichtung, ohne in der Musik diesen Stilwandel mitzumachen.

Es ist unrichtig zu glauben, Gluck habe sich im Musikalischen von der italienischen Oper, die er fast 20 Jahre gepflegt hatte, völlig abgewandt in der Erkenntnis, daß die formenreichere französische Oper lebendiger sei und den dramatischen Forderungen gerechter würde. Wenn die französische Nationaloper auch das neue Grundgerüst abgab, so machte er sich in der Auskleidung der Einzelteile die Vorteile der Neapolitanischen Oper zunutze. Der französische Opernchor wurde wie bereits erwähnt, als wichtiges dramatisches Moment beibehalten. Das französische Orchesterrezitativ trat mit Recht an die Stelle des neapolitanischen „Seccos“; das Accompagnato wurde der Träger der Handlung und demgemäß auch breiter ausgesponnen. Glucks Bestrebungen gingen dahin, die Wortdeklamation, in der sich Lully und Rameau

bereits erfolgreich bemüht hatten, weiter auszubauen. Damit säte er die Keime zum Musikdrama Richard Wagners. Die Arie, das gepflegteste und kostbarste Kleinod der Italiener fand ähnlich den Monologen im gesprochenen Drama nur noch an lyrischen Ruhepunkten Verwendung. Die dreiteilige Da Corpo Arie macht dem zweiteiligen Air Platz. Die Koloratur, die als lineares Element der Oper stilfremd ist und war, wurde abgeschafft. Dies geschah manchem Sänger zum Verdruß und bei der Aufführung des „Orpheus“ in Paris (1774) kostete es Kammer Sänger Legros den Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit mit Hilfe der Pariser Theaterleitung Gluck dazu zu bewegen, ihm eine Bavourarie im ersten Finale einzulegen. Diese wurde dann schließlich Bertonis „Tancred“ entnommen.

Hatte die italienische Oper in all' diesen Bestandteilen vor ihrer gallischen Schwester kapitulieren müssen, so mußte diese auch ihrerseits Konzessionen machen und zwar in der Formgebung der Tänze, die Ureigentum französischen Geistes waren. Tänze wie das Menuett, die Chaconne und Gigue hatten bislang in Form, Satzbau und Rhythmus ihre charakteristischen Eigenheiten gehabt. Hier vollzog sich nun der umgekehrte Prozeß, als bei der Arie. Die Mehrzahl unter ihnen liebt die Rondoform und die tongeschlechtliche Kontrastierung von Haupt- und Mittelteil. Gelegentlich wird hier sogar dem rhythmischen Hauptthema das melodische Seitenthema gegenübergestellt. Der Themasatz ist wiederum keine Addition rhythmischer Takte. Seine Dimension wird von der in ihm lebenden melodischen Spannung gebildet. Es scheint, als ob die französischen Tänze bei der italienischen Sonata zur Schule gegangen wären; sie haben unter den Händen des deutschen Meisters ihre Individualität preisgegeben und einen Prozeß der Entsinnlichung und Vergeistigung erlebt, wie er bereits in den Suiten Bachs geschehen war. Der Sieg der Reformoper über die Barockoper war zugleich der Sieg der Melodie über den Rhythmus. Der Klassizismus Glucks war ein nochmaliges Aufklingen der musikalischen Renaissance des 16. Jahrhunderts, doch er kam dem Geist der Antike wahrhaft näher als seine großen Vorläufer.

Und nun zur „Armida“ von Gluck — Quinault (1777).

Wer Tassos „Gerusalem“ kennt, wird sich in Glucks „Armida“ bald ausfinden. Die Tendenz dieses Librettos erinnert uns — wenn sie auch in einer ganz anderen Variante weitergeführt ist — an eine jüngere Tondichtung, den „Tannhäuser“. Ein Held auf Ruhm und Ehren verzichtend erliegt den Verlockungen einer zaubermächtigen Gottheit. Allerdings scheint Tasso diesen romantischen Stoff einer Episode aus dem griechischen Sagenkreis, einer Erzählung von den Amazonen und ihrer Königin Penthesilea, die Achill gehaßt und geliebt hat, entnommen zu haben. Der Vergleich mit dem „Tannhäuser“ zeigt Licht und Schatten der Dichtung Quinaults. Während Tannhäuser aus innerem Entschluß, der später durch Wolframs Wunderwort: Elisabeth! gefestigt wird, und aus Überdruß am Sinnenleben die „Göttin der Liebe“ flieht, ist keine innere Wandlung Rinalds Befreiung vorausgegangen. Sie wird durch eine äußere Aktion bewerkstelligt, Renaud bleibt dabei durchaus passiv. Den beiden dänischen Rittern gelingt es, durch die notwendigen Zaubermittel gegen Armidens Künste geschützt, Rinald zu befreien. Nicht seine Irrfahrt und Umkehr bildet den Gegenstand des Dramas, sondern, wie die Betitelung schon erraten läßt, ist Armidens Liebessehnsucht und Schmerz, der gedankliche Hintergrund der Oper, also Momente, die der Autor am Hofe seines Souveräns zu studieren genügend Gelegenheit hatte. Immerhin zeichnet sich Quinaults Bearbeitung dieses Stoffes von seinen

übrigen dramatischen Werken dadurch aus, daß es überhaupt eine Seelenstudie ist.

Hilfesuchend hatte sich die zauberhafte Fürstin von Damaskus dem Lager Gottfrieds genähert, entführte ihm seine besten Recken, um diese dann in Fesseln zu legen. Als sie jedoch erfährt, daß Rinald jene befreit hat, lodert wilder Haß in ihr empor. Musikalisch ist in diesem kleinen Rezitativ des ersten Aktes interessant, daß Gluck das rhythmische Motiv „des Hasses“ der Lully'schen Armide entnommen hat, wo es mit einer ganz anderen Konsequenz und Ausführlichkeit verwendet ist. Armide vermag jedoch ihren Entschluß, ihren Geliebten zu töten nicht durchzuführen, mit elementarer Gewalt bricht in ihr die Liebe zu ihm wieder aus, und mit sich ringend beschwört sie die Furien, sie zu rächen, doch durch den Anblick der Geister des Orkus erschüttert, erfleht sie statt Rache für ihn Erbarmen. In wildem Widerstreit der Gefühle wechseln Liebe, Haß und Liebe um zuletzt in schmerzlicher Entsagung zu gipfeln. Die Figur der Armide psychisch vertieft zu haben, ist Eigentum und Verdienst Quinaults. Darum nimmt diese Dichtung eine Sonderstellung unter den Werken des Meisters ein. Der tragische Ausgang ihrer Leidenschaft war eine Neuerung in seiner Dichtungsmaxime und darin mögen sich vielleicht Racine'sche Einflüsse geltend gemacht haben.

Die Liebe ist der Lebensnerv seiner Operntexte schlechthin. Sie schmiedet Konflikte, Verwicklungen und Intriguen, sie ist die Meisterin der Elegie, die Schöpferin seiner Lyrik. Und andererseits sind es Naturvorgänge, die in Quinaults Lyrik hineinspielen. Trotz Puder und Perücke, hat der französische Hofmann Sinn für Naturschönheiten. Das will in dieser Zeit viel besagen. Das Zeitalter Ludwig XIV. war gekennzeichnet durch die uneingeschränkte Souveränität des Monarchen. Sein Wille entschied, nach seinem Geschmack wurde selbst die Natur zurechtgestutzt. Die Fackelballetts und Feuerkünste, die Fontänen und Wasserwerke, die frisierten Taxushecken der Parks waren bittere Anklagen gegen die Vergewaltigung der Naturelemente. Quinault besaß das Gefühl für Stimmungen, die von den Naturerscheinungen ausgingen. Wie fein empfunden ist das lyrische Andante aus dem 3. Akt! „Heitres Wonnegefild, ätherisch milde Düfte! Wie blinkend rollt der Silberbach, o, wie wölbt der Hain ein traulich Schattendach!“ Er fand die Natur schön, wie sie auch war, wie sie sich ihm bot. Leichte, fließende Achteltakte bereiten klangsymbolisch diese Arie Renauds vor. Ein Lyrischer Ruhepunkt im romantischen Geschehen. — Denn in dieser Oper geht es wahrlich romantisch zu. Es ist die Welt des Wunderbaren, der Feen, Dämonen und Zauberer. Die Geister der Mythologie des Altertums erwachen zu neuem Leben. In eigentümlicher Zusammenstellung vereinen sich Geschichte und Sage, mittelalterlich — christliche mit heidnisch — antiker Weltanschauung zu dramatischer Einheit geformt. Gluck vermag sich an dem Romantismus dieser Dichtung nicht zu erwärmen. Wohl weiß er lyrisch zu stimmen, wohl versteht er dramatisch zu werden, aber er bleibt der klassische, steinerne Gluck. Dies verrät schon seine Ouvertüre. Eine belanglose Wiederholung aus dem „Telemacco“, er ist der Gluck von 1765. Was wir nach der „Jphigenie“ erwarteten, ist nicht in Erfüllung gegangen. Homophone Akkordsäulen, festlich und wuchtig im Dreiklang springend, aber stark emporragend wie die Propyläen griechischer Kunststätten, einem gedankvollen Sinne weichend; rauschend stürmen die Streicher heran, exerzieren ein rhythmische Motiv, tollend und jagend; aber noch einmal taucht gedankenschwer das modulatorische Seitenthema des ersten Teiles auf, die Ouvertüre beschließend. Der Vorhang wallt auf zum tragischen Spiel.

FRITZ MÜLLER
Musikalienhandlung
Kaiser-Ecke-Waldstr.

Sämtliche im Landestheater aufgeführten Opern und Orchesterwerke sind in allen Ausgaben, Klavierauszüge sowie als Schallplatten stets auf Lager.

I. autorisierte
Elektrola-Verkaufsstelle
Theaterkarten Operntexte

AEG
Batterie-lose Rundfunk-
Empfangs-Geräte

Erhältlich in allen Radiohandlungen
und einschlägigen Geschäften

Pelzwaren-
Spezialgeschäft
August Sauerwein
Eigene Werkstätte
Kaiserstr. 170 · Telefon 1528

**Städt.
Sparkasse
Karlsruhe**

Sparverkehr Giroverkehr

BADISCHES LANDESTHEATER KARLSRUHE

Sonntag, den 9. September 1928

* B 1. Th.-Gem. 101—200

Neu einstudiert

ARMIDA

Große Oper in zwei Akten von Gluck

Musikalische Leitung: Josef Krips

In Szene gesetzt von Otto Krauß

Armida	Malie Fanz	Artemidor, Krieger in Gottfried	
Phenice } ihre Vertrauten	Jenny Schneider	von Bouillons Heer	Ludwig Waldmann
Sidonie }	Else Blank	Aront, ein türkischer Feldherr	Karlheinz Löser
Hidraot, König von Damaskus	Josef Rühr	Ubaldo } Abgesandte vom	Carsten Oerner
Rinald, Unterfeldherr in Gottfried v. Bouillons Heer	Theo Strack	Ein dänischer Ritter } Kreuzfahrerheer	Wilhelm Nentwig
		Die Furie des Hasses	Magda Strack

Die Tänze sind einstudiert von Harald Josef Fürstenau

I. Akt: Aufzug: Das gesamte Ballett — Andante: Martha Karst mit dem gesamten Ballett — Musette: Martha Karst und Harald Josef Fürstenau mit dem Ballett — Furiantanz: Ballett — II. Akt: Chaconne: Martha Karst, Lola Dahlinger, Hermine Dingler, Lia Fischer, Elfriede Kuhlmann mit dem gesamten Ballett

Bühnenbilder: Torsten Hecht

Kostüme: Margarete Schellenberg

Technische Einrichtung: Rudolf Walut

Abendkasse 19 Uhr

Anfang 19¹/₂ Uhr

Ende nach 21¹/₂ Uhr

Pause nach dem ersten Akt

Preise D (1.00—8.00 Mk.)

WOCHENSPIELPLAN

Dienstag, 11. IX. * C 1. Th.-Gem. 201—300. Schinderhannes, Schauspiel von Zuckmayer	Samstag, 15. IX. * G 1. Th.-Gem. 2. S.-Gr. Zum 100. Geburtstag von Leo Tolstoi: Neueinstudiert: Und das Licht scheint in der Finsternis. Drama von Tolstoi
Mittwoch, 12. IX. * E 1. Th.-Gem. 301—400. Die heilige Ente. Oper von Gál	Sonntag, 16. IX. * A 2. Th.-Gem. 401—500. Neueinstudiert: Hoffmanns Erzählungen. Oper v. Offenbach.
Donnerstag, 13. IX. * D 1 (Donnerstagsmiete). Th.-Gem. 3. S.-Gr. (1. Hälfte). Kalkutta, 4. Mai. Schauspiel von Feuchtwanger	Dienstag, 18. IX. * B 2. Th.-Gem. 3. S.-Gr. (2. Hälfte). Der Londoner verlorene Sohn. Schauspiel von Shakespeare
Freitag, 14. IX. * F. 1 (Freitagmiete). Th.-Gem. 1. S.-Gr. Der Londoner verlorene Sohn. Schauspiel von Shakespeare	

Moninger Bier eine Erfrischung nach der Vorstellung



Karl Timeus
Färberei und
chemische Waschanstalt
Begr. 1870
+
Erfolgreiche Arbeit, Mäßige Preise
+
Marienstr. 19/21, Telefon 2838
Kaiserstr. 66, beim Marktplatz

O. HILLER
UHRMACHERMEISTER
Telefon 3729 / Waldstraße 24
Uhren - Goldwaren
Bestecke - Trauringe
Reparaturen aller Art

Singer-Nähmaschinen
Erleichterte Zahlungsbedingungen
Ersatzteile
Nadeln, Oel, Garn,
Reparaturen
Singer Nähmaschinen
Aktiengesellschaft
Karlsruhe
Kaiserstr. 205
Werderplatz 42

„ARMIDA“

Oper von Gluck
Inhaltsangabe.

Die zaubermächtige Fürstin von Damaskus Armida vermag keine Ruhe zu finden, da Rinald ihren Verlockungen entgangen ist. Ihre Begleiterinnen, ihr Oheim Hidraot, der sie gern vermählt sähe, versuchen vergeblich sie zu zerstreuen. Selbst Tänze und Reigen des Volkes vermögen nichts. Als gar die Botschaft eintrifft, daß Rinald ihre Gefangenen befreite, schwört sie sich an ihm zu rächen. Vermittelst ihrer Zauberkünste gelingt es ihr, ihn in ihre Gewalt zu bekommen. Doch sie kann ihn nicht töten, immer wieder bricht ihre Liebe zu ihm aus; schmerzlich ist es ihr zu

wissen, daß sie seine Zuneigung nur durch ihren Zauber erringen kann. Sie ruft die Geister der Unterwelt an, sie von dieser schmerzvollen Liebe zu befreien; doch als sie deren ansichtig wird, hält sie ihre Hände wieder schützend über Rinald. Inzwischen sind zwei dänische Ritter aus dem Lager Gottfrieds entsandt mit den nötigen Gegenmitteln gegen Armidens Zauberkünste ausgerüstet. Sie überwinden alle Gefahren und Anfechtungen und es gelingt ihnen Rinald zu befreien.

Biographisches über Gluck

Während die moderne Wissenschaft über den Geburtsort Glucks in philologischer Fehde liegt, und der Flecken Weidenwang bei Neumark der Ortschaft Salzburg in der Oberpfalz die Ehre abtreten muß, begnügen wir uns zu wissen, daß Gluck am 2. Juli 1714 geboren ist, also zusammen mit Jommelli und Hasse einer Generation angehört, die zwischen Bach - Händel einerseits und Haydn - Mozart andererseits liegt. Es ist die Blütezeit der neapolitanischen Opernschule, die Zeit der Vorherrschaft der italienischen Musik überhaupt, eine Epoche, in der es jedem Komponisten als gegeben erschien, Italien zu bereisen, um sich dort den letzten musikalischen Schliff zu erwerben. Wir erinnern uns der italienischen Reisen Bachs, Händels und Mozarts und begreifen, daß Gluck dem Fürsten Melzi nach Mailand folgt und Schüler Sammartinis wird. 1741 erscheinen seine ersten Opern; sie sind für die Theater Mailand, Venedig, Turin und Cremona geschrieben, Resultate seines Studiums, Werke, die durch nichts den kommenden Reformator ankündigen. Kein Dämon treibt ihn von Werk zu Werk. In diese Zeit fällt 1740 eine Reise nach Paris und London. Er lernt Rameau kennen und wird Händel vorgestellt, doch beide bleiben ohne entscheidenden Einfluß auf ihn. Zurückkehrend schließt er sich einer Theatertruppe an, um endlich Wien

als seinen Wohnsitz zu erwählen. Es folgen weitere Opern im Auftrage des Hofes, es ist der alte Stil, Gluck bleibt seinem Textdichter Metastasio treu und dieser ihm. „La danza“, „Il re pastore“ „Tetide“ werden komponiert und unter anderem das Ballett „Don Juan“ (1761), das bereits vom reformatorischen Geist erfüllt ist. Ob dies Ballett in ihm den Reformator erweckt hat? Jedenfalls lernt er Raniero de Calsabigi kennen, der sein Textdichter wird. Sie schaffen gemeinsam den „Orfeo“ (1762) und stellen mit dieser Oper ein Musterbeispiel der Reformoper. Es folgen „Alceste“ die er später für Paris bearbeitete, „Paris und Helena“, „Iphigenie in Aulis“, „Armida“ und die taurische „Iphigenie“. Die letzten drei Werke sind bereits aus der Vorstellung des Pariser Publikums geschrieben; Paris wird sein Wohnsitz. Gluck wird in den Strudel des Parteikampfes hineingerissen, der zwischen den Anhängern Marie Antoinettes und der Dubarry ausgefochten wird, es bilden sich die Gluckisten und Piccinisten. Gluck geht aus diesem Kampf als Sieger hervor, nachdem sich auch Voltaire für ihn erklärt hat. 1779 fährt er nach Wien zurück. Sein Lebensabend ist kirchlichen Kompositionen gewidmet und am 15. November 1787 stirbt er an den Folgen eines Schlaganfalls.

Leipheimer & Mende
STOFFE

KLISCHEES
WILHELM RIEGGER
KARLSRUHE HERRENSTRASSE 48
FERNRUF 2311.

Lesst die
Bad. Presse
Badens
bedeut. größte und
Zeitung

Damenhüte
**Geschwister
Gutmann**

FERD. THIERGARTEN
BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI



KARLSRUHE • BADEN
LAMMSTRASSE ECKE ZIRKEL

ANFERTIGUNG ALLER GESCHÄFTS- UND REKLAME-DRUCKSACHEN
EIN- UND MEHRFARBIG, NACH EIGENEN UND GELIEFERTEN ENTWÜRFEN

Druck und Verlag: Ferd. Thiergarten, Buch- und Kunstdruckerei, Karlsruhe i. B. — Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.