

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Badisches Landestheater Amtlicher Theaterzettel, Nr. 10

BADISCHES
LANDESTHEATER
AMTLICHER THEATERZETTEL

NUMMER 10

SCHRIFTFÜHRUNG DES LITERARISCHEN TEILS:
OTTO KIENSCHERF

KARLSRUHE
19. SEPTEMBER 1928

Zur Aufführung der Oper »Hoffmanns Erzählungen«

Von Dr. Walter Storz.

Grundriß und Aufriß dieser Oper sind schnell gegeben. Drei von einander unabhängige Handlungen, zusammengehalten durch die Identität der handelnden Personen, durch die gemeinsame Tendenz der einzelnen Aufzüge, aus zeitlich und örtlich gebundenem Vor- und Nachspiel herausentwickelt. Prinzipien sind einander gegenübergestellt, liegen miteinander im Kampf, und jedesmal siegt das böse über das gute. Der Pessimismus des satirischen Komponisten offenbart sich in den tragischen Liebeserlebnissen des fantastischen, weltfremden Hoffmann, dem Romantiker par excellence. Die teuflische Trinität Lindorfs — Coppélius, Dapertutto und Mirakel — hat kaum ein äquivalentes Gegengewicht. Was vermag Niklas, der warnende Berater des jungen Dichters, gegen so viel Teufelei, die mit dem sensiblen Schwärmer ein so treffliches Geschäft zu machen versteht. Um wenigstens einigermaßen das Gleichgewicht der Kräfte herzustellen, hat Otto Krauß in seiner Inszenierung der dichterischen Muse als dem glücklichen Stern des Dichters zum Schluß der Handlung eine besondere Betonung zuteil werden lassen.

Die Oper konstatiert in ihrer Gesamthaltung durchaus den Standpunkt, auf dem die romantische Oper vor Wagner stand. Kein zwingender Entwicklungsgang der Handlung, in der Text, Musik und szenische Kunst organisch miteinander verflochten werden und zu dramatischer Einheit geworden sind. Das lose Gefüge des Textes ist in ein musikalisches Gewand gehüllt, das die Klassik noch gut überstanden hatte. Arien, Duette, Terzette und selbst der Chor macht munter mit. Wir wollen sie keiner musikalischen Analyse unterwerfen, das vertragen sie nicht. Ihr Schöpfer ist zu wenig Kraftnatur, um sie inhaltlich irgendwie auszubauen und wiederum zu ideenreich, um sich mit einem Gedanken länger zu beschäftigen, als das schöngestige Geplauder der Salons und Parketts es gestattet. Dem ganzen Drama fehlt der große einheitliche dramatische Zug, wiewohl sich Offenbach in der Malerei des Details einer bunten Palette bedient. Das ist typisch romantisch. Mit wenigen rhythmischen Takten trifft er den derbkräftigen Ton der Burschenherrlichkeit. Und gleich darauf verkündet das Moderatissimo den Auftritt Hoffmanns; eine treffliche Charakteristik für diesen Fantasten, durch den Kontrast hervorgehoben. Dies ist überhaupt Offenbachs Geheimnis, er kennt sein Publikum, er versteht sich ihm interessant zu machen. Anstelle eines organischen Zusammenhangs setzt er die Einzelteile gegeneinander ab, und er trifft den Effekt. So folgte eben auf den burschikosen Studententon Elegie und Melancholie. Künstlich wird die Stimmung wieder hochgetrieben, Hoffmann muß auf Nathanaels Aufforderung den „Kleinzack“ zum Besten geben. Ironie dem Wissenden. Es ist eine Erscheinung, ein Geschöpf seiner Fieberkrankheit, die ihn 1819 zu Boden schlug, ein Erlebnis, von dem er erst durch das Märchen vom „Kleinzack“ innerlich frei wurde. So geht es fort. Auf Olympia, das Kunstwerk der Physik, die lebensprühende Südländerin Giulietta,

und auf dies Ebenbild gesunder Vitalität, das Temperament einer Schwindsüchtigen. Diese drei sich widersprechenden Personen, die sich auf verschiedene Werke E. T. A. Hoffmanns beziehen, als Teilgestalten Stellas aufzufassen, ist freilich romantisch. Und jede von ihnen ist von dem Milieu, in das sie gestellt ist, völlig umgeben. Kalte Berechnung herrscht in Spalanzanis Physikkabinett und der Dichter bedarf noch eines optischen Hilfsmittels, um Hoffmanns Liebe zu Olympia überzeugend darzustellen. Seine Verblendung ist nicht so sehr aus seinem erregbaren Naturrell herausentwickelt, als mechanisch herbeigeführt. Bei Giulietta war dies nicht mehr nötig. Die erotisch geschwängerte Luft Venedigs genügt vollauf. Das Lebensideal der Romantik scheidet, wenn auch ohne mechanische Hilfsmittel, an der realen Wirklichkeit. Der idealistische Hoffmann verschreibt sich aus Leidenschaftlichkeit zu einer Kurtisane dem Teufel, und seine Weltentrücktheit wird gleichfalls durch herbe Enttäuschung gestraft. Ein Gondellied, die Barkarole, — heute musikalische Hausmannskost — bereitet die Stimmung vor. Sie eröffnet, sie beschließt diesen Akt, sie hält alles in ihrem musikalischen Bann. Selbst die Spiegelarie Dapertuttos hat etwas von dem elegischen Unterton und sie verrät nichts von seinen teuflischen Absichten, sie scheint gar nicht zu ihm zu passen. Es ist durchaus begreiflich, wenn aus Fachkreisen Bedenken über ihre Originalität bei Offenbach auftauchen. Zum Finale wiederum die Barkarole, Lebenslust atmend — und vor unseren Augen sterbende Jugend.

Nun zum Rat Crespel. Keine Gegensätzlichkeit mehr von Realismus und Romantik, der Romantismus zerschellt an seinem Komperativ. Die Welt des Uebersinnlichen war für den fantasievollen Offenbach das musikalische Klima, in dem seine Ideen wunderbar aufgingen. Nicht weniger als zwei Terzette, die sich an dramatischer Spannung, Musikalität und gesanglicher Schwierigkeit nichts nachgeben, stehen im Mittelpunkt dieses mystischen Aktes. Die Orchestrierung, die Mirakels Handierungen begleitet, ist gleichfalls voller Effekte und Spannung. Man erinnere sich nur der Orchesterzwischenakte, die den Dialog der Mirakelszene ausfüllen. Streichercrezendo und Decrescendo. Hoffmann fröstelt bei dieser schaudervollen Unheimlichkeit. Der Satyriker Offenbach, der Spötter des klassischen Altertums meint es mit einem Male ernst mit der Kunst. Aber er hat doch schon ein gutes Stück von dem Nervenromantismus in sich, dessen wir Puccini verdächtigen. Der Tod Antonias bietet keine Steigerung mehr, er ist Erlösung und Entspannung. Was nun folgt, ist der notwendige Abgesang, der weinselige Kehrreim studentischer Ausgelassenheit, gewürzt mit der üblichen Kontrastierung. Lindorf führt seinen letzten Schlag gegen Hoffmann, er entreißt ihm Stella. Dies sind die Richtlinien dieser Oper, im Querschnitt gegeben. Erzählungen Hoffmanns? Reflexionen Offenbachs. Es ist die Abklärung einer Epoche, die wir als die Generation von 1870 zu bezeichnen gewohnt sind.

Lebende Phantasiegestalten

Vergessene Dichter und deren unvergeßliche Schöpfungen.

Von Dr. Erwin Stranik.

Eine Literaturgeschichte, die von jenem Standpunkte der Betrachtung ausgeht, welche die von den Dichtern geschaffenen Personen in den Vordergrund stellt, während ihre Schöpfer selber in den Hintergrund treten, gibt es noch nicht. Vielleicht aus einem gewissen Pietätsgefühl heraus, das man vor geistigen Erzeugern stets empfinden zu müssen glaubt. Beim Versuche der Ergründung der Psyche einer Nation aber sollte man doch auch die Frage: „Welche Figuren leben in ihr, werden verehrt oder verspottet?“ nicht unbeantwortet lassen.

Denn das soll einmal ausdrücklich gesagt werden: nur für einen sehr kleinen Kreis, meist bloß für fachlich Interessierte, besteht wirkliche Anteilnahme an der Persönlichkeit von Dichtern. Die Masse nimmt das Buch, das Drama, die Handlung (Fabel und Fabelträger), ohne um deren Gestalter (Erfinder) viel zu fragen. So, wie der Architekt anonym für die meisten hinter seine Bauwerke zurücktritt, der Bildhauer hinter sein Denkmal. „Das ist der Goethe“, sagen die Leute. „Von wem gemesselt?“ — Schweigen.

Aus dieser Einstellung des Volkes erklärt sich auch die Anonymität unserer wahren, großen Volksdichter bis ins späte Mittelalter hinein. Die Nibelungen, die Gudrun kennt jeder: wer die Epen über diese beiden Geschehnisse schrieb, wurde vergessen. (Analog das berühmte Beispiel Homers: Ilias und Odyssee leben, um ihren Schöpfer streiten endlos die Philologen).

Fälle aus neuerer Zeit illustrieren das bisher Vorgebrachte. Kein Unvoreingenommener wird bezweifeln, daß Wilhelm Tell oder Wallenstein eigentlich lebendiger sind als Schiller, mit dessen Namen eben nur die Produktion gewisser Schöpfungen verbunden zu werden pflegen. Oder: Don Quichote und sein Sancho Pansa, die angebetete Dulcinea lassen sich aus unserer Vorstellungswelt kaum noch fortdenken. Ihr Erfinder, Don Miguel de Cervantes, lebt nur noch als Name, als Begriff — nicht mehr. Wer kennt die Einzelheiten seines Daseins? — Der große Shakespeare darf ebenfalls auf keine populäre Vertrautheit mit seinem Leben Anspruch erheben. Doch Othello, Romeo und Julia, Macbeth — überflüssig, alle seine Helden aufzuzählen — sind immer noch gegenwärtig um uns. Tartuffe, den „Eingebildeten Kranken“ — ja, das wissen viele, wann man diese festumzirkelten Charaktervorstellungen anzuwenden hat, aber des Molière Schicksale verblaßten längst und wirken, heute berichtet, kurios. Den Hippogryphen, den sich Wieland noch einmal satteln ließ, da ihn die Muse zur Schöpfung seines „Oberon“ begeisterte, führt man gerne als Zitat im Munde. Eine Lebensgeschichte Wielands selber vermöchten sicherlich kaum einige der Zitatoren vorzutragen. (Um Jahrtausende zurückzugreifen, typisch erhabenstes Vorbild anzuzeigen: wie sehr leben die Gestalten der verschiedenen Bücher der Bibel, wie viele der Schreibenden dieser Historie wurden gänzlich vergessen!) —

Aus pädagogischen Bezirken sind zwei Analogien zu verwenden. Der „Emile“ des Jean Jacques Rousseau, „Lienhard und Gertrud“ des biederen Pestalozzi liegen „geläufig in unseren Ohren“. Geläufiger als ihre Erdenker. Und wenn ich sage: Honoré d'Urfès — bei wem verbinden sich mit diesem Namen irgendwelche Vorstellungen konkreter Art? Und doch ist dieser Romancier der Erfinder der Figur des unendlich treuen Geliebten, des „Celadon“, der unter Millionen Briefen geschrieben wurde zum Beweise der ergebensten, ehrbarsten Anhänglichkeit, die ein Mann einer angebeteten Frau entgegenzubringen vermag. Freilich

schrrieb Honoré d'Urfès seinen Helden noch „Celadon“, doch das C schliff sich zum bequemen S ab. Wer kennt noch die wirkliche Geschichte des Celadon, der neben seiner geliebten Asträa als Jungfrau dahinlebte? Oder, um auf Molière zurückzugreifen: Wie geläufig liegt doch jedem Gebildeten bei Erwähnung eines Geizhalses die Anwendung des Namens „Harpagon“. Daß dieser Eigenname aus dem Lateinischen „harpago“ stammt, eine Art Enterhaken bezeichnet und deshalb von Plautus in übertragenem Sinne für einen räuberischen und gierigen Menschen gebraucht wurde, um von da aus zu Molière in seiner sprichwörtlich gewordenen Bedeutung zu gelangen, dürfte sehr, sehr vielen Lesern dieses Aufsatzes unbekannt sein. Wohl einer der schlagendsten Beweise für das Vergessen der Dichter und das Nicht-Vergessen ihrer Schöpfungen.

Ein heiteres Beispiel des Cervantes. Bekanntlich gibt es vier Rösser dichterischen Ursprungs, die durch viele Jahrhunderte, ja Jahrtausende Unsterblichkeit erlangten. Da ist das nun schon an dreitausend Jahre alte falsche Pferd vor allem, in dem Olyses die Griechen nach Troja schmuggelte. Ihm folgt das historisch vielleicht wirklich einmal existiert habende, jedenfalls aber erst durch Xenophons „Anabasis“ für die Unsterblichkeit gerettete Ross Bukephalos, zu Deutsch „Stierkopf“. Dieses Pferd, das von thessalischer Zucht war und von Philonikos um 13 oder 16 Talente (60 000 Goldmark) gekauft worden war, wurde von Alexander dem Großen in seinen Knabenjahren gebändigt, machte den Beginn des indischen Feldzuges mit und kam in der Schlacht gegen Poros um. Jenem Streitroß zu Ehren gründete Alexander an der Stelle seines Todes die Stadt Bukephala am Hydaspes, die in der Nähe des heutigen Dschalapur am rechten Flußufer des Dschelam zu suchen ist. — Das dritte Pferd: der Hippogryph oder Pegasus, das Musenpferd. Der Hippogryph, den man stets als geflügeltes Roß mit einem Greifenkopf darzustellen liebte, ist eigentlich eine Erfindung des italienischen Dichters Bojardo, der es in seinem Epos „Orlando innamorato“ (Der verliebte Roland) erstmalig auftreten ließ. Später ging das Pferd an viele andere Dichter über und wurde, wie bereits erwähnt, besonders durch Wielands „Oberon“ populär. Sein anderer Name, Pegasus, stammt zwar bereits aus der griechischen Mythologie, heißt „Das Quellroß“, weil es gleichzeitig mit Chrysaor an den Quellen des Okeanos aus dem Blute der von Perseus enthaupeten Medusa entsprang. Als Dichterroß, auf dem sich die Poeten in Begeisterung emporschwingen, erscheint es erst im 18. Jahrhundert und wurde besonders durch den „neuen deutschen Merkur“ (1796, Bd. 2, S. 263 ff) berühmt. Und nun — endlich die brave Rosinante des Cervantes, die eigentlich beim Dichter selber noch männlichen Geschlechtes ist, Rosinante heißt und allerlei Abenteuer mit Pferdefräuleins erlebt. Daß der Dichter ein männliches Pferd erschuf, vergaß man. Das Volk bildete an dem Begriff weiter — ein einzigartiger Fall von Umdeutung einer künstlich geschaffenen Figur.

Beispiele dieser Art lassen sich mehren. Sie erhärten immer wieder die eingangs vorgebrachte These von der Langlebigkeit gewisser dichterischer Figuren und der Kurzlebigkeit, der Vergänglichkeit ihrer Schöpfer, alles Menschlichen. So ist dies vielleicht (wahrscheinlich) mehr als Zufall. Schicksal, Bestimmung, psychologische Konstruktion. Der Laie, der auf dieses Phänomen hinwies, schweige nun, der Fachmann rede!

FRITZ MÜLLER

Musikalienhandlung
Kaiser-Ecke-Waldstr.

Alle in 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 / Tel. 1528

Städt.

Sparkasse
Karlsruhe

Sparverkehr Giroverkehr

BADISCHES LANDESTHEATER KARLSRUHE

Mittwoch, den 19. September 1928

C 2. Th.-Gem. 501—600

ARMIDA

Große Oper in zwei Akten von Gluck

Musikalische Leitung: Josef Krips

In Szene gesetzt von Otto Krauß

Armida

Phenice } ihre Vertrauten
Sidonie }

Hidraot, König von Damaskus

Rinald, Unterfeldherr in Gottfried v. Bouillons Heer

Malie Fanz

Jenny Schneider

Else Blank

Josef Rühr

Theo Strack

Artemidor, Krieger in Gottfried
von Bouillons Heer

Aront, ein türkischer Feldherr

Ubaldo

Ein dänischer Ritter | Abgesandte vom
Kreuzfahrerheer

Die Furie des Hasses

Ludwig Waldmann

Karlheinz Löser

Carsten Oerner

Wilhelm Nentwig

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 $\frac{1}{2}$ Uhr

Anfang 20 Uhr

Ende 22 Uhr

Pause nach dem ersten Akt

Preise C (1.00—7.00 Mk.)

WOCHENSPIELPLAN

Donnerstag, 20. IX. D 2. (Donnerstagsmiete). Th.-Gem. 601 bis 700. Der Londoner verlorene Sohn. Schauspiel von Shakespeare

Freitag, 21. IX. F 2. (Freitagmiete). Th.-Gem. 701—800. Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper von Offenbach

Samstag, 22. IX. E 2. Th.-Gem. 1001—1100. Schinderhannes. Schauspiel von Zuckmayer

Sonntag, 23. IX. G 2. Th.-Gem. 801—900. Die heilige Ente. Oper von Gál

Montag, 24. IX. Volksbühne 1. Schinderhannes. Schauspiel von Zuckmayer
Der IV. Rang ist für den allgemeinen Verkauf freigehalten

Dienstag, 25. IX. A 3. Th.-Gem. 901—1000. Zum ersten Mal: Von morgens bis mitternachts. Schauspiel von Georg Kaiser

Moninger Bier

eine Erfrischung
nach der Vorstellung



Qualitäts-
Maßarbeit
Qualitäts-Stoffe
liefert
Veit Grob & Sohn
Herrenschniderei
Kaiserstr. 19/3195

**Uhrmacher
HILLER**
Waldstr. 24 Tel. 3729
Uhren
Juwelen
Bestecke
Trauringe
Alle Reparaturen

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 Sammartini's 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 „Alkestis“ 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 & Wendt
STOFFE

KLISCHEES
WILHELM RIEGGER
KARLSRUHE HERRENSTRASSE 48
FERNRUF 2311.

Karl Timeus
Färberei und
chemische Waschanstalt
Begr. 1870
+
Erstklassige Arbeit, Mäßige Preise
+
Marktstr. 19/21, Telefon 2838
Kaiserstr. 66, beim Marktplan

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.