

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Badisches Landestheater Amtlicher Theaterzettel, Nr. 288

BADISCHES
LANDESTHEATER
AMTLICHER THEATERZETTEL

NUMMER 288

SCHRIFTFÜHRUNG DES LITERARISCHEN TEILS
OTTO KIENSCHERF

KARLSRUHE
9. JUNI 1929

Zum Problem der Oper

Von Ernst Krenek

Die Oper ist eine durchaus widerspruchsvolle Erscheinung. Der Musiker, der gewohnt ist, Musik als eine rein abstrakte, geistige Kunst zu betrachten, wird niemals einsehen, was Worte, Gebärden, Bilder und die dahinter stehenden psychischen Realitäten mit rein musikalischen Geschehnissen zu tun haben sollen. Die Tatsache, daß etwa ein Verschworener auftritt, findet nicht das geringste Korrelat auf der musikalischen Seite, ja nicht einmal die Gesinnung, die sein dramatisches Handeln bedingt, kann irgendwelche musikalische Inhalte in Bewegung setzen. Die Musik ist ein geistig erfäßbarer Ablauf in einer dem Leben vollkommen fremden und abgewandten Materie, mit ihm nur durch subjektive Assoziationsbeziehungen verbunden, das Material der Dichtung aber ist das Leben. Beiden, dem Drama und der Musik, gemeinsam ist nur der Ablauf in der Zeit.

Was der Laie beim Hören von Musik empfindet, genießt oder ablehnt, ist immer nur der Stoff, d. h. die Elemente der Musik, die fähig sind, Assoziationen mit psychischen Inhalten zu veranlassen. Wir können es jeden Tag im Konzertsaal erleben. Nicht Schwierigkeiten der Formgebung, der Faktur oder des Baues befremden das Publikum. An die Einsicht, daß es solche Fragen überhaupt gibt, kommt es im allgemeinen gar nicht heran, weil es ganz und gar an der Oberfläche der Musik, an dem in jedem einzelnen Augenblick hörbar in Erscheinung tretenden hängen bleibt. Das Material der Musik allein ist in der Lage, das Interesse des Hörers wachzurufen, weil nichts anderes fähig ist, in ihm psychische Assoziationen zu veranlassen und Gefühlsreaktionen von bestimmter Färbung auszulösen. Diese sind reine Zufallswirkungen, durch Zeit, Raum und Persönlichkeit bedingt. Es hieße überflüssig oft Glossiertes und Zitiertes breittreten, wollte man dies unter Beweis stellen. Über die psychischen Komponenten einer musikalischen Erscheinung sind sich nicht zwei Menschen vollkommen einig. Was den einen melancholisch stimmt, erfüllt den anderen mit zuversichtlicher Resignation, was jener ausgelassen findet, scheint diesem bescheiden heiter. Nichts ist auf diesem Gebiet definierbar, nichts klar, alles subjektiv und indiskutabel. Das objektiv Feststellbare, durch alle Zeiten von allen Menschen gleichmäßig Erkennbare an der Musik bleibt nur der im Material allein bedingte Zusammenhang der Elemente, die rein musikalisch-logische Folge der Teile. Daraus folgt nicht, daß die Werturteile, die auf der Erkenntnis dieser rein musikalischen Momente beruhen, übereinstimmen müssen. Denn es ist etwas anderes, daß alle dasselbe sehen können, und was davon jeder einzelne als Forderung aufstellt.

Wenn nun die Assoziationen beim Hörer subjektiv und privat sind, so sind sie es ebenso beim Autor. Jeder einzelne verbindet mit den Elementen eines Textes ganz andere Ausdrucksmittel. Der Fall, daß ein Komponist besonders überzeugende Mittel anwendet, d. h. solche, deren Assoziationskomplexe er mit zahlreichen Hörern teilt, kann natürlich vorkommen, ist aber prin-

zipiell nicht wesentlich, denn es kann nach zehn Jahren ein anderer Zeitgeist seinen Mitteln völlig verständnislos gegenüberstehen und für sie nur noch historisches Interesse haben. Dann wird an seinem Werk nur noch das rein musikalische Moment erkennbar sein, das Leben des musikalischen Materials, die Harmonie der Teile. Daraus folgt, daß ein Musikwerk, das in irgendeiner Beziehung zu etwas Außermusikalischem steht, sei es ein Programm, ein lyrischer oder in unserem Falle ein dramatischer Text, diesem Außermusikalischen nur ungenügend gerecht wird, wenn es seine Beziehungen bloß auf der assoziativen Ebene realisiert. Auch in dem besten Fall, der in dieser Richtung denkbar ist, daß nämlich neben gelungenen oder verfehlten, überzeugenden oder ganz subjektiven Assoziationen ein neben dem Textvorwurf stehendes, in sich geschlossenes Musikstück gelungen ist, wird im ganzen eine Unvollkommenheit zutage treten, da, wenn die um der Assoziationen willen gesetzten Ausdrucksmittel unverständlich werden, die Frage nach dem Zusammenhang mit dem Text unbeantwortbar bleiben muß.

Sollen also die Beziehungen zwischen Text und Musik wahr bleiben, so müssen sie auf jenem Teil des musikalischen Organismus basieren, der die Möglichkeit hat, die vielleicht gefühlsmäßig intensivere, aber kurzlebige Wirkung der Assoziations-sphäre zu überdauern. Sie müssen in der rein musikalischen Lebendigkeit, in der Organisiertheit der Musik als Vorgang im Stoff verankert sein. Das musikalisch Organisierte äußert sich vor allem in Formungserscheinungen, von der kleinsten bis zur größten. In kleinen Räumen handelt es sich um melodische Pointen oder harmonische Schwerpunkte in periodisierten oder aufgelösten Formen. Es kommt nun darauf an, diese Angelpunkte des musikalischen Vorganges mit denen des sprachlichen in Deckung zu bringen, etwa das, was man unter „Deklamation“ versteht. Dabei ist aber nicht der Ausdruckssinn des Wortes maßgebend, sondern nur der dynamisch-metrische. Genau so verhält es sich in größeren Dimensionen. Das einzige, was die Musik überzeugend und allgemeinverständlich mitmachen kann, sind die großen Intensitätszüge der dramatischen Dichtung. Genau wie die kleinen musikalischen Formungserscheinungen haben auch die größeren ihre Höhe- und Tiefpunkte, Energieknotenpunkte und Entspannungen. Diese müssen mit den entsprechenden Elementen des Dramas Hand in Hand gehen. Die einheitliche musikalische Anlage wird erreicht werden, wenn das Formgerüst der dramatischen Szene erfaßt und musikalisch nachgezeichnet wird. Wenn aber die Musik in der Lage ist, Intensitätswendepunkte zu unterstreichen, kann sie, gemäß ihrem Charakter eines Kontinuums, noch besser Intensitätsschwankungen nachfühlen.

Dabei wird sie niemals die Gefühlsinhalte aussprechen können, wohl aber die Gefühlsquantität getreu registrieren. Sie wird dem Wachsen und Sinken eines Gefühls genau folgen, wobei der Inhalt irrelevant bleibt. Hier ist dem Rhythmus

allein eine bescheidene Rolle der Charakterisierung zugeteilt, weil er, unbeschadet der rein musikalischen Beschaffenheit des Stücks, fähig ist, Tanzassoziationen zu schaffen. Er allein kann bis zu einem gewissen sehr allgemeinen und verständlichen Grad die Musik, die er treibt, charakterisieren und inhaltlich bestimmen.

Hier wird im Grunde einer tiefen Gleichgültigkeit des Textes das Wort geredet. Die paradoxe Konsequenz dieser Theorie wäre die Oper, der beliebige Texte unterlegt werden können, sofern sie in bezug auf metrische und dramatisch-architektonische Wendepunkte übereinstimmen. Dies ist von einer höheren, wenn auch weniger exakt kontrollierbaren Ebene ein Unsinn, insofern als der Komponist vom Text angeregt, wenn auch nicht an seine Inhalte materiell gebunden, arbeitet. Seine Einfälle werden durch ein höheres Medium reguliert, das sich weniger konkret fassen läßt. Die Einverleibung des Textes, die der Komposition vorangeht und in dem Bedürfnis, ihn zu komponieren, sich manifestiert, ist eine rein psychische Bereicherung des Komponisten und wirkt so auf das geistige Reservoir seiner Einfälle, die von tausend Imponderabilien abhängen. So ist die Notwendigkeit, zu einem Text nur diese und keine andere Musik zu machen, gegeben und die theoretische Möglichkeit, einen anderen, gleich organisierten Text zu unterschieben, eine seelische Inkorrektheit. Das Erlebnis des Textes muß aber in der Komposition völlig subsumiert in Erscheinung treten. Alles andere ist Illustration, materielle oder psychologische. Diese ist ein privates Assoziationserlebnis des Autors, dessen Verständlichkeit von seiner Suggestivkraft abhängt, jene eine Tautologie, die bestenfalls eine künstlerische Leistung darstellt: der Bühnenvorgang wird im Orchester von seiner akustischen Seite nachgeahmt.

Aus diesen Betrachtungen ergibt sich von selbst, wie der Operntext beschaffen sein soll: dimensional genau bestimmt, nach den Erfordernissen der musikalischen Entfaltung, inhaltlich völlig frei. Die Singstimme spielt in der Oper die Rolle eines konzertierenden Instruments, schon durch die Wichtigkeit, die sie im Gesamtgeschehen als Träger der dramatischen Handlung hat, aber auch durch ihre klanglich-akustische Herausgehobenheit aus dem Orchesterapparat. Das bestimmt ihre Behandlung in der Oper. Sätze, in denen mehrere Stimmen singen, sei es abwechselnd oder gleichzeitig, müssen sinnvoll aufgebaut werden, wie entsprechende Instrumental-Kammermusik. Dieser thematische Kontrast und innere Zusammenhang der Stimmen möge schon in den Worten vorgebildet sein, durch Sprach- und Wortbeziehungen. (Ein Autor, der diese Thematik der Sprache im höchsten Grade besitzt, dessen Texte jedoch der Musik andere Hindernisse bieten, ist Nestroy.) Ensemblesätze und Chöre dürfen nicht fehlen, weil sie Zusammenfassung und Monumentalisierung des konzertierenden Apparates darstellen. Alle diese Elemente dürfen jedoch auf keinen Fall vom naturalistischen Vorgang des Dramas diktiert werden, sondern müssen vom Gesetz der Musik bestimmt sein, welches vielleicht auch das Gesetz der Sprache ist.

Die Ausführung des Opernkunstwerkes ist vom selben Geist beherrscht: Der singende Mensch, das Hauptelement des musikalischen Vorgangs, steht in der Mitte. Schritt und Bewegung

werden von den Tönen regiert, die er zu singen hat, nicht vom Inhalt der Worte, auf die jene komponiert sind. Der unwichtige Nebenstimmen singende Mensch wird nicht nur dynamisch, sondern auch regietechnisch zurückzutreten haben. Bewegung auf der Bühne ist das, was die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Daher darf sie nur dem zugeteilt werden, auf dessen augenblickliche musikalische Wichtigkeit hingewiesen werden soll, indem diese doppelt unterstrichen wird. Der singende Mensch sei immer durch die Beleuchtung hervorgehoben. Nicht der Text oder die Regiebemerkung darf die Beleuchtung vorschreiben, sondern nur der musikalische Vorgang. Das Bühnenbild muß die Möglichkeit der Gliederung nach musikalischem Gesetz geben. Es muß die geforderte Geschlossenheit des musikalischen Verlaufs wiedergeben und den konzertanten Spielern Möglichkeit geben, sich thematisch zu gruppieren. Also darf nicht Stimmung, Landschaft und dergleichen primär das Bühnenbild beherrschen, sondern nur die Forderungen der Musik. Jenes ergibt sich dann von selbst beim ersten Ton.

Alle diese Ausführungsfragen lassen erkennen, daß unsere Opernbühnen im allgemeinen wenig bewußt und sehr beiläufig arbeiten. Dies ist nicht anders denkbar, weil sie zuviel Fachleute besitzen, die nichts von Musik verstehen (am unangenehmsten sind jene, die „musikalisch sind“: sie verstehen am wenigsten). Was ich fordere, verlangt nicht eine instinktive und oberflächliche Musikalität des Regisseurs, sondern eine musikalische Bildung und einen rein fachlichen Einblick in die musikalischen Beziehungen und Zusammenhänge des Werkes. Der zweite Grund, warum es mehr schlechte als gute Opernaufführungen gibt, ist das Repertoirespielen. Es kann bei ununterbrochenem teilweisen Nachstudieren längst inszenierter Stücke nichts anderes als beiläufig sitzen. Hier verweise ich auf das Beispiel der Operettenbühne, die jeden Schritt, jede Kopf- und Handbewegung aus dem Geist der Musik festlegt und unabänderlich bis zur 500. Aufführung festhält. Eine dritte Schwierigkeit ist der unmusikalische Sänger, der die moderne Singstimme nicht zu behalten oder überhaupt nicht zu intonieren versteht und nun von der musikalischen Kurve seiner Melodie nur den beiläufigen Bogen des Ausdrucks, den er herausliest, behält, ohne die Noten besonders ernst zu nehmen. Leider gibt es Opern, die dies zulassen. Man denke aber an ein Violinkonzert, bei dem der Solist gewöhnlich eine Terz zu hoch hinauf- oder einen Ganzton zu tief herunterspielt, die Richtung der Melodik beibehält, aber die Intervalle verändert....

Zuletzt etwas Persönliches: Man wird mich fragen, warum ich bei meiner eingestanden Gleichgültigkeit gegen Sujets mich überhaupt mit dem Opernproblem befasse. Für den absoluten Musiker liegt darin der Reiz, gegen ein Hindernis, d. h. mit gegebenen Dimensionen gut zu musizieren. Das Andersgeartete, das dabei mitspielt, ist für mich nicht beurteilbar, aber bestimmt vorhanden. Es äußert sich zunächst in der Wahl des Sujets — denn so gleichgültig dieses an sich ist, so entscheidet man sich notwendigerweise doch für eines — und dann in dem Charakter der Musik, die man, nachdem man durch den Text hindurchgegangen ist, zu diesem schreibt.

Gebrüder
Gimmelfabne
A.-G.
Möbelfabrik Karlsruhe
Kleegasse, 25
Möbel · Dekorationen

Klischees
— aller Art —
Graphische Kunstanstalt
Adolf Schütze
BRAUERSTR. 19 TELEFON 3664

Emil Josef Heck
MALERMEISTER
Zirkel 14 · Telefon 4995
*
Uebernahme sämtl. Maler- und
Tapezier-Arbeiten

Dampf-Waschanstalt
C. BARDUSCH
Karlsruhe-Ettlingen
Kaiserstr. 60, Tel. 2101 Telefon 61
*
ff. Herrenstärkwäsche, Leib- und
Haushaltungswäsche
Wäsche nach Gewicht

KLISCHEES
WILHELM RIEGGER
 KARLSRUHE HERRENSTRASSE 48
 FERNRUF 2311.

Bad. Hochschule für Musik
 Ausbildung
 in allen Zweigen der Tonkunst
 Meisterklassen f. Klavier, Orgel, Harfe,
 sämtliche Streich- und Blasinstrumente.
Bad. Orgelschule
 Solofangsklassen · Kapellmeisterchule
 Musiklehrer-Seminar
 Anmeldungen an die Verwaltung
 Sofienstraße 43 Telefon 2432

AEG
**Batterie-lose Rundfunk-
 Empfangs-Geräte**
 Erhältlich in allen Radiohandlungen
 und einschlägigen Geschäften

**Städt.
 Sparkasse
 Karlsruhe**
 Sparverkehr Giroverkehr

BADISCHES LANDESTHEATER KARLSRUHE

Amlicher Theaterzettel

Sonntag, den 9. Juni 1929

* A 28. Th.-Gem. 1—100

Gastspiel Beatrice Sutter-Kottlar

Ein Maskenball

Oper in fünf Akten von Verdi

Musikalische Leitung: Josef Krips

In Szene gesetzt von Dr. Hermann Wucherpfennig

Richard, Graf von Warwich,

Gouverneur von Boston

René Walter, sein Sekretär, ein Kreole

Amelia, seine Gattin

Ulrika, Wahrsagerin, eine Schwarze

Oscar, Page

Silvan, Matrose

Wilhelm Nentwig

Carsten Oerner

Beatrice Sutter-Kottlar

Magda Strack

Mary von Ernst

Karlheinz Löser

Samuel } Feinde des Grafen

Tom }

Ein Richter

Ein Diener Ameliens

Alexander Nosalewicz

Boris Borodin

Robert Kiefer

Eugen Kalnbach

Deputierte, Matrosen, Leute aus dem Volke,
 Samuels und Toms Anhänger

Die Handlung spielt in Boston und dessen Umgebung im 17. Jahrhundert

Die Tänze sind von Harald Joseph Fürstenau einstudiert

Kostüme: Margarete Schellenberg

Technische Einrichtung: Rudolf Walut

Abendkasse 19 Uhr

Anfang 19¹/₂ Uhr

Ende 22¹/₄ Uhr

Pausen nach dem zweiten und vierten Akt

Preise D (1.00—8.00 Mk.)

WOCHENSPIELPLAN

Montag, 10. VI. Volksbühne 6. Gesellschaft. Schauspiel von Galsworthy. Der IV. Rang ist für den allgemeinen Verkauf freigehalten.

Dienstag, 11. VI. * B 28. Der Dreispitz. Ballett von Manuel de Falla. Hierauf: Coppelia. Ballett v. Delibes

Mittwoch, 12. VI. * G 29. Th.-Gem. 101—300. Tartuff. Lustspiel von Molière. Hierauf: Sganarell. Lustspiel von Molière

Donnerstag, 13. VI. * D 29 (Donnerstagniete). Th.-Gem. 301 bis 500. Peripherie. Schauspiel von Langer

Der „amtliche Theaterzettel“ mit Inhaltsangabe und wertvollen literarischen Beiträgen ist abends im Landestheater erhältlich. (10 Pf.)

Moninger Bier

eine Erfrischung
 nach der Vorstellung



**Qualitäts-
MÖBEL**

Holz-Gutmann
Karlst. 30

Karl Timeus

Färberei und
chemische Waschanstalt
Gegr. 1870

+ Effloreszenz-Arbeit. Mäßige Preise

+ Marienstr. 19/21, Telefon 2638
Kaiserstr. 66, beim Marktplatz

Singer-Nähmaschinen

Erleichterte Zahlungsbedingungen

Ersatzteile
Nadeln, Öl, Garn,
Reparaturen

Singer Nähmaschinen

Aktiengesellschaft

Karlsruhe

Kaiserstr. 208
Werderplatz 42

„Kleeblatt-Butter“ ist die Beste!

Ein Maskenball

Inhaltsangabe

Graf Richard, Gouverneur von Boston, empfängt seine Hofherrn, Offiziere sowie die Repräsentanten der Stadt zur Audienz. Diese stehen sich als Parteien für und gegen den Regenten gegenüber. Er erscheint und empfängt von seinem Pagen die Teilnehmerliste zum Maskenball. Auch Amelia, die Gattin des gräflichen Geheimschreibers, René, ist geladen und hat ihr Erscheinen zugesagt, zur Freude Richards, der sie heimlich liebt. René ist ahnungslos. Als er die Liste der Teilnehmer eingesehen hat, warnt er in ehrlicher Anhänglichkeit zu seinem Herrn den Gouverneur vor den Verschworenen, welche die günstige Gelegenheit ausnützen wollen, die sich für die Durchführung ihrer Pläne dadurch bietet, daß Richard mit seinen Gästen und Hofleuten die Wahrsagerin Ulrica aufsuchen will. Amelia hat sich nun in der Wohnung Ulricas eingefunden, und Richard vernimmt lauschend, daß er von ihr wieder geliebt werde, daß ihm aber bald gewaltsamer Tod drohe durch den, dessen Hand sich ihm heute noch in Aufrichtigkeit bieten werde. Es ist René, der mit dem Volke in die Behausung der Wahrsagerin eindringt, Richard seiner Anhänglichkeit erneut zu versichern.

Der Konflikt der Handlung, in dem Geheimnis der Liebenden gipfelnd, muß zum Ausbruch kommen, sofern die Situation sich einstellt, die René vor die Tatsache der Untreue seiner Gattin stellt. In einsamer Gegend finden wir sie wieder. Den Wink Ulricas befolgend will sie um ihrer Ruhe willen das besagte, wohlthätige Zauberkraut suchen. Richard, der darum gewußt hat, überrascht sie. Ihre Liebe wird zum offenen Bekenntnis. Unerwartet kommt René dazu, um Richard vor einem Anschlag zu schützen. Sie wechseln die Mäntel und täuschen dadurch die Verschworenen. Als diese jedoch den Schleier, der bislang Amelias Gesicht verhüllte und dem Gatten die Gattin unkenntlich machte, aufheben, wird René zum Zeugen des Betrugers. Seine Verehrung für den Vorgesetzten wird zum Haß und Rachedurst. Den Gedanken, sich an Amelia zu rächen, verwirft er bald. Mit dem Leben Richards will er ihre Untreue bezahlen. Er stellt sich an die Spitze der Verschworenen. Das Maskenfest wird zum Hinterhalt. Als Richard sich mit Amelia zum letzten Stelldichein trifft, ersticht ihn René.

S.

Leipheimer & Mende

STOFFE

Tapeten

Rieger & Matthes Nachf.
Karlsruhe
Kaiserstraße 186 · Fernruf 1783

PÄDAGOGIUM
KARLSRUHE

Private Oberrealschule
(mit Internat)
Bismarckstr. 69 u. Baischstr. 8
Vorbereitung zu Aufnahmeprüfungen in
entspr. staatl. Anstalten sowie zum Abitur
B. Wühl Wtwe., Eigent.
W. Griebel, Direktor

Damenhüte

**Geschwister
Gutmann**

FERD. THIERGARTEN

BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI - KARLSRUHE IN BADEN

Anfertigung aller Geschäfts- u. Reklame-Drucksachen nach eigenen u. gelieferten Entwürfen

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