

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

Badisches Landestheater Amtlicher Theaterzettel, Nr. 292

# BADISCHES LANDESTHEATER

## AMTLICHER THEATERZETTEL

NUMMER 292

SCHRIFTFLEITUNG DES LITERARISCHEN TEILS  
OTTO KIENSCHERF

KARLSRUHE  
12. JUNI 1929

### Zum Problem der Oper

Von Ernst Krenck

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 erfassbarer 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 regie technisch 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  
Kriegsstr. 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  
 Sologefangsklassen · 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**

**Amflicher Theaterzettel**

Mittwoch, den 12. Juni 1929

\* G 29. Th.-Gem. 101—300

**Tartüff**

Lustspiel in fünf Akten von Molière  
 In Szene gesetzt von Felix Baumbach

Madame Pernelle  
 Orgon, ihr Sohn  
 Elmire, seine Frau  
 Damis | seine Kinder  
 Marianne | aus erster Ehe  
 Valer, Mariannens Verlobter

Mario Frauendorfer	Cleant, Orgons Schwager	Paul Rud. Schulze
Hugo Höcker	Tartüff	Stefan Dahlen
Hilde Willer	Dorine, Mariannens Kammermädchen	Hermine Ziegler
Kurt Bortfeldt	Loyal, Gerichtsdiener	Paul Gemmecke
Eva Quaiser	Ein Polizeibeamter	Friedrich Prüter
Gerhard Just	Flipote, Dienstmädchen bei Madame Pernelle	Gretl Sauer

Schauplatz: Paris, in Orgons Haus

HIERAUF

**Sganarell**

Lustspiel in einem Akt von Molière  
 In Szene gesetzt von Felix Baumbach

Gorgibus  
 Celia, seine Tochter  
 Lelio, ihr Geliebter  
 Gros-René, sein Diener  
 Sganarell

Friedrich Prüter	Frau Sganarell	Hilde Willer
Eva Quaiser	Vilebrequin	Otto Kienscherf
Gerhard Just	Die Zofe Celiens	Marie Genter
Karl Mehner	Ein Verwandter der Frau Sganarell	Heinrich Kuhne
Paul Müller		

Schauplatz: Ein freier Platz in Paris  
 Kostüme: Margarete Schellenberg

Technische Einrichtung: Rudolf Walut

Bühnenbilder: Torsten Hecht

Abendkasse 19 $\frac{1}{2}$  Uhr

Anfang 20 Uhr

Ende 22 $\frac{1}{2}$  Uhr

Pause nach dem ersten Stück

Preise A (0.70—5.00 Mk.)

**WOCHENSPIELPLAN**

Donnerstag, 13. VI. \*D 29 (Donnerstagmiete). Th.-Gem. 301 bis 500. Peripherie. Schauspiel von Langer  
 Freitag, 14. VI. \*F 29 (Freitagmiete). Th.-Gem. 3. S.-Gr. (1. Hälfte). Die Fledermaus. Operette von Johann Strauß

Samstag, 15. VI. \*A 29. Th.-Gem. 501—700. Peripherie. Schauspiel von Langer  
 Sonntag, 16. VI. \*E 28. Th.-Gem. 1. S.-Gr. Madame Butterfly. Musikalische Tragödie von Puccini

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  
+  
Erfolgreiche Arbeit. Mäßige Preise  
+  
Markenstr. 19/21, Telefon 2835  
Kaiserstr. 66, beim Marktplatz

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

# „Kleeblatt-Butter“ ist die Beste!

## Tartüff

Inhaltsangabe

Madame Pernelle und Orgon, ihr Sohn, haben sich — blind und taub gegen die Vorhaltungen und Warnungen ihrer Familie — von der Schlaueit des scheinheiligen Schurken Tartüff, dem sie in ihrem Hause Aufnahme gewährten, so vollkommen täuschen lassen, daß diesem gleißnerischen Heuchler sogar Orgons Tochter Marianne zur Ehe versprochen wird. Als deren Bruder einmal belauscht, wie Elmire, die Mutter, von der listernen Zudringlichkeit Tartüffs belästigt wird und es dem starrsinnigen Orgon entdeckt, weist dieser nicht dem falschen Freunde, sondern dem Sohne als einem schamlosen Verleumder die Tür und stellt jenem als Beweis seines unerschütterlichen Vertrauens auch noch eine Schenkungs-urkunde aus, die dem Elenden sein ganzes Vermögen als Eigentum überträgt. Endlich läßt er sich aber doch herbei, unter einem Tisch versteckt eine Unterredung zwischen seiner Frau und Tartüff zu belauschen und sieht seinen „Heiligen“ nun in seiner

wahren, verabscheuungswürdigen Gestalt. Da jagt er den Entlarvten aus dem Hause. — Tartüff aber macht nun, seiner Frechheit die Krone aufsetzend, sein ihm verbriehtes Eigentumsrecht an Orgons Vermögen geltend. Mehr noch: er liefert ein ihm anvertrautes Kästchen mit Dokumenten aus, die seinen Wohltäter auf schwerste bloßstellen, da sie beweisen, daß Orgon einst einem von den Behörden verfolgten Freund zur Flucht verhalf. — Orgons Verhaftung steht bevor, schon hat der König den Befehl dazu erteilt, da aber will es eine glückliche Fügung, daß der Monarch noch im letzten Augenblick durchschaut, welch tückische Rachsucht das Recht, dessen gekrönter Hüter er ist, mißbrauchen will. Tartüff wird festgenommen, Orgons Schenkung annulliert. Marianne kann ihre Hand dem braven Valere reichen, dem ihr Herz schon längst gehört.

## Sganarell

Inhaltsangabe

Celia liebt den armen Lelio, soll aber nach des Vaters Willen den reichen Valer heiraten. Als sie vor dem Hause ihr Leid der Zofe klagt und vor Kummer in Ohnmacht sinkt, fällt sie in Sganarells Arme. Dessen Frau verkennt die verfängliche Situation und glaubt, ihr Mann betrüge sie. Obendrein findet sie am Boden das Bild Lelios, Sganarell wiederum erblickt dieses Bild in der Hand seiner Frau und fühlt sich nun seinerseits als betrogener Ehemann. Als dann auch noch Lelio erscheint und Sganarell in Betrachtung dieses seines Bildes findet, hält er ihn für den Gemahl seiner treulosen Celia, von deren Vermählung ein Gerücht lief, umso mehr, als Sganarell erklärt, er habe das Bild von seiner Frau. Des unglücklichen Jünglings nimmt sich Frau Sganarell hilfreich an und führt

den von einem Unwohlsein Befallenen ins Haus. Aber als sie ihren Schützling wieder hinausgeleitet, kommt ihr Gatte gerade hinzu — und gerät, da er sein Weib auf frischer Tat überrascht zu haben glaubt, in maßlose Wut. Des weiteren entwickelt sich nun ein wahres Tohuwabohu von Irrungen und Wirrungen, bis endlich Celias Zofe alle Mißverständnisse aufklärt. Zum guten Ende trifft auch noch die Nachricht ein, daß Valer, der für Celia bestimmte reiche Freier, längst heimlich vermählt sei, worauf ihrem Bunde mit Lelio nichts mehr im Wege steht, Sganarell aber triumphiert in dem Bewußtsein, daß jedermann seinem Eheweib blindlings vertrauen und sich auch von dem klarsten Augenschein täuschen lassen dürfte . . .

**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 Witwe., 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 Kunstdruckerel, Karlsruhe i. B. — Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.