

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Badisches Landestheater Amtlicher Theaterzettel, Nr. 290

BADISCHES
LANDESTHEATER
AMTLICHER THEATERZETTEL

NUMMER 290

SCHRIFTFÜHRUNG DES LITERARISCHEN TEILS
OTTO KIENSCHERF

KARLSRUHE
10. 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 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 Zufallwirkungen, durch Zeit, Raum und Persönlichkeit bedingt. Es hieße überflüssig oft Glossiertes und Zitiertes breitretzen, 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 Poin-ten 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 eingestandenen 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
Ketschestr. 25
Möbel · Dekorationen

Klischees
aller Art
Graphische Kunstanstalt
Adolf Schützle
BRAUERSTR. 19 TELEFON 3664

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

Dampf-Waschanstalt
C. BARDUSCH
Karlsruhe-Ettingen
Kaiserstr. 60, Tel. 2101 Telefon 01
*
ff. Herrenstärkwäsche, Leib- und
Haushaltungswäsche
Wäsche nach Gewicht

WILHELM RIEGGER
KARLSRUHE HERRENSTRASSE 48
FERNRUF 2311.

Meisterklassen f. Klavier, Orgel, Harle,
flämische Streich- und Blasinstrumente,
Bad. Orgelschule
Solofangsklassen · Kapellmeisterfchule
Musiklehrer-Seminar
Anmeldungen an die Verwaltung
Sofienstraße 43 Telefon 2432

Empfangs-Geräte

Erhältlich in allen Radiohandlungen
und einschlägigen Geschäften

**Städt.
Sparkasse
Karlsruhe**

Sparverkehr Giroverkehr

BADISCHES LANDESTHEATER KARLSRUHE
Amtlicher Theaterzettel

Montag, den 10., Montag, den 17. und Donnerstag, den 20. Juni 1929

Volksbühne 7

Gesellschaft

Schauspiel in drei Akten (sieben Szenen) von John Galsworthy

Aus dem Englischen übersetzt von Leon Schalit

In Szene gesetzt von Felix Baumbach

Charles Winsor, Gutsherr auf Meldon Court,
in der Nähe von Newmarket

Lady Adela, seine Frau

Ferdinand de Levis, ein junger neuer Reicher

Hauptmann Ronald Dancy, im Ruhestand

Mabel, seine Frau

Margaret Orme, eine junge Dame der Gesellschaft

General Canynge, ein Turfweiser

Major Colford, Dancys Kamerad

Lord St. Erth, ein Pair des britischen Reiches

Augustus Borring, ein Klubmensch

Alfons Kloeble

Melanie Ermarth

Hermann Brand

Stefan Dahlen

Elisabeth Bertram

Hilde Willer

Paul Rud. Schulze

Ulrich v. d. Trenck

Felix Baumbach

Gerhard Just

Jacob Twisden, Seniorchef der Advokatenfirma
Twisden & Graviter

Edward Graviter, Advokat

Ein junger Schreiber bei Twisden & Graviter

Gilman, Kolonialwarenhändler

Ricardos, kleiner italienischer Weinhändler

Treasure, Winsors Hausverwalter

Robert, Winsors Diener

Ein Klubdiener

Gendarmerieinspektor Dede

Ein Gendarm in Dedes Begleitung

Hugo Höcker

Friedrich Prüter

Wilhelm Graf

Karl Mehner

Paul Müller

Otto Kienscherf

Kurt Bortfeldt

Fritz Luther

Fritz Herz

Heinrich Kuhne

Bühnenbilder: Torsten Hecht

Technische Einrichtung: Rudolf Walut

Abendkasse 19 Uhr

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

Ende 22 $\frac{1}{4}$ Uhr

Preise A

(Der IV. Rang ist für den allgemeinen Verkauf freigehalten)

WOCHENSPIELPLAN

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

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

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
Begr. 1870
+
Kunststoffige Arbeit. Mäßige Preise
+
Martenstr. 19/21, Telefon 2538
Kaiserstr. 66, beim Marktplatz

Singer-Nähmaschinen

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

„Kleeblatt-Butter“ ist die Beste!

Gesellschaft

Inhaltsangabe

Ferdinand de Levis, ein englischer „Neureicher“, Jude, der sich mit Erfolg um Anschluß an die vornehme Gesellschaft bemüht hat, weilt nach den Rennen, an denen er teilnahm, als Gast auf dem Landsitz des Gutsherrn Charles Winsor. Ein junger Hauptmann der Armee und leidenschaftlicher Sportsmann, Ronald Dancy, fühlt sich bewogen, de Levis eine Rennstute, die er für wertlos hält, zu schenken. De Levis gewinnt mit ihr und verkauft sie für 1000 Pfund. Das Geld wird ihm aus dem Fremdenzimmer, während er es nachts für kurze Zeit verließ, um ein Bad zu nehmen, gestohlen. Der Hausherr und die übrigen Gäste verlangen aus Gründen der Standesehre und nach dem strengen Gebot ihrer gesellschaftlichen Anschauungen strikteste Vermeidung jeglichen Skandals und absolute Diskretion. De Levis, der Außenseiter, kann sich dieser exklusiven Auffassung nicht so unbedingt anschließen, fordert mindestens die Aufklärung des Falles und will möglichst wieder zu seinem Eigentum kommen. Als er fühlt, daß sein Standpunkt allgemeine Mißbilligung erfährt und man von ihm, dem blutsfremden Eindringling, deutlich abrückt, setzt er alle

Rücksichten beiseite. Nach ergebnisloser Untersuchung, durch die Kriminalpolizei äußert er seinen eignen, nur zu wohlbegründeten Verdacht. Und auch die echtbürtigen Mitglieder der Kaste stehen bald unter dem lähmenden Eindruck, daß niemand anders als der junge Hauptmann Dancy der Dieb ist. Umso mehr scheint ihnen schroffes Ablehnen des Verdachts und Vertuschen Pflicht. Über de Levis, dem für diese Taktik des Totschweigens jedes Verständnis abgeht, wird der gesellschaftliche Boykott verhängt. Er beantwortet ihn, indem er seinen Verdacht nun öffentlich ausspricht. Nach heftigem Widerstreben, von Frau und Freunden gedrängt, erhebt Dancy Verleumdungsklage. Da schickt man seinem Anwalt die Nummern der gestohlenen Banknoten und einige Scheine der Reihe, die Dancy nachweisbar verausgabt hat. Der Anwalt legt darauf die Verteidigung nieder. Für Dancy bleibt nur, nach bewegter Aussprache mit seinem unglücklichen Weibe, dem er beichtet, wie alles kam, ein Ausweg: Die Flucht. Aber schon steht die Polizei vor seiner Tür er greift zur Pistole — und gehorcht damit dem für ihn allein noch erfüllbaren Gesetz seiner Gesellschaft.

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. Wiehl 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.