

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Badisches Staatstheater Karlsruhe

Badisches Staatstheater Karlsruhe

Karlsruhe, 1933/34; mehr nicht digitalisiert

Volkstum in der Musik

urn:nbn:de:bsz:31-62065



„Hänsel und Gretel“ Vilma Fichtmüller — Ilse Römer

Foto: Bauer

Regie: Wilhelm Putensen. Dirigent: Karl Köhler. Bühnenbild: Heinz-Gerhard Zircher

Volkstum in der Musik

Zur Neuinszenierung von Smetanas Oper „Die verkaufte Braut“

In der Musikgeschichte häufen sich die Fälle, daß Musiker im wesentlichen durch ein Werk unsterblich auf der Opernbühne fortleben. Neben Smetanas „Verkaufte Braut“ teilen Nicolais „Luftige Weiber von Windsor“ und Bizets „Carmen“ dieses Schicksal. Merkwürdigerweise sind aber auch alle diese drei Opern für das spätere 19. Jahrhundert die—theftesten Volksstücke der Opernbühne geblieben. Nicht nur für ihre Schöpfer sind diese Werke einmalige, sondern auch für das Volkstum, aus dem sie erwachsen sind, das sie darstellen wollen und das sie entscheidend vollenden. Als gegebener Nachfolger Lorchs und Webers vollendet Nicolai den Typ der deutschen Volksoper. Ihm steht Bizet mit der „Carmen“ als der „Incarnation des Südens in der Musik“ gegenüber. Das Arielement des Ostens, die Naturmusik der Slawen ist mit Smetanas Werk zur Kulturmusik, zur Bühnenschöpfung geworden.

„Wir sind eine singende Nation“, sagt Smetana, und darin liegt sein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Sein Ruhm ist einzig durch die „Verkaufte Braut“ verbürgt. Während seine übrigen Opern nur auf den Bühnen seiner böhmischen Heimat weiterleben, war dieses Meisterwerk dazu berufen, vor aller Welt einen neuen Operntyp in reinsten Ausprägung zu vertreten: die Volksoper. So wurde nach Smetanas Tode seine Gestalt im Lichte der Nachwelt fast ins Heroische gesteigert. Sein Lebenswerk ward als ein leidenschaftliches Bekenntnis zum Vaterlande erkannt und dankbar emp-

funden. Dazu kam, daß ein tragisches Schicksal, auf der Höhe des Schaffens zu ertauben und in geistiger Annächtung zu enden, die Gloriole des Märtyrers über dieses Künstlerleben ausgebreitet hat.

„Hier ist nichts von einem falschen Pathos, hier ist Natürlichkeit, Schlichtheit, Stilreinheit und sogar eine große Kunst, aus dem Nationalen das Opernhafte zu bilden, nicht sehr dramatisch, aber es war auch nicht nötig, bei einem so einfachen Stoffe, daß einer unter falschem Namen seine Braut an sich selber unter richtigem Namen verkauft. Was ist von der europäischen Oper darin geblieben? Die Ouvertüre, ein Prachtstück, treibt aus einer fugierten Welt in das Volkslied hinein. Das eine Terzett mit dem Heiratsvermittler Kezal „alles ist so gut wie richtig“, steht ungefähr auf dem Buffo-standpunkt. Das zweite hat so etwas wie eine Schumannsche, verschlungene Figur, in die sich, da sie nicht ganz zur Situation paßt, die Mitglieder hineinbuffen müssen. Hans allein — wird konventioneller. Der Typ stotternder Wenzel ist Schablone. Der Trinkchor ist so gut wie irgend ein anderer. Zum Schluß reicht die nationale Art nicht ganz. Ein Volkaduetts beim Wiedersehen ist eben zu wenig. Schluß verlangt Pathos. Es müßte gar kein Schluß sein. Es wird ja sonst auch hier nicht viel Oper gemacht, und wenn Marie sich vom Quartett und Sertett so schön abhebt, ist es schon genug der Herausstellung. Lied und Tanz machen das übrige. Welche Volksfrische in diesem Frühlingschor, der ein wenig wienerisch eingerahmt und ein wenig nachdenklich molldurchzogen ist. Wie sinnig die Refrains, dieses seelische Echo von Mariens Arie. Wie zart moduliert ihr Duett mit Hans, ein Duett als Volkslied und in der motivischen B-dur-Stelle so einfach, golden, echt und alt, daß alles Pathos davor hinsinkt. Das Quartett wird von Tanzmelodien gehalten, als sei es schon Legende geworden. Das Duett Mariens mit Wenzel, von einer süßen Melodie eingeleitet, versinkt in das launische Spiel der Tonika und Dominante, die aus elementaren Volkstiefen aufsteigen. Kezal macht seine Aufträge an Hans in drei verschiedenen Tanzrhythmen, einer feiner als der andere, als sängen sie längst gesungene Balladen zusammen: Weiß ich doch eine — weiß er doch eine! Und das Finale bewegt sich in einer reizenden wandernden Schlußfigur, sie wandert über die Erde und wandert, alles zu einem guten Ende zu kriegen, auf alle Schande gar lustig, und Chorvolksweisen gehen in die Begleitung über, zum Liede wird das Erlebnis. Das wundervolle Sertett hebt sich herauf wie uraltes Klingen dämmernder, weinender Weisen — was träumen wir von heimatlichen Erinnerungen, Großmuttermärchen, Kinderspiel und Rauschen des Waldes, wenn die jungen Blätter den ersten Wind fühlen? In einem Wasserspigel sahen wir den abendlichen Himmel. Dazwischen aber ist Erde, und Erde ist Bühne, und Bühne will Sinnlichkeit. Esmeralda, singe deine Polka. Und ihr Tänzer alle, tanzt unsere heimatlichen Tänze, in denen Schicksale und Opern stecken, soviel ihr wollt. Die große Polka schwingt sich durch die Tonarten mit ihrem schnippischen, kurzen Takt und wiegt sich auf dem 1, 2, 3, vom 4 springend zum 1, 2, 3, von heiter blauen Diskanten überzogen und so vergnügt und schäckerig mit den kleinen braunen Durchgangsnoten der Bässe. Und der Furiant stampft sich los, drei Trochäen auf sechs Viertel, daß es nur so raucht, aber im Mittelsaß wird er vornehm und läßt sich von eleganten Walzer belecken. Da kommen die Komödianten und schütten ihre Takte aus, bunt wie ihre Kleider. Geschäftige Sechzehntel zwischen harten Schlägen. Liedchen, wie von Schumann verlorene, auf ruhelosen Achteln, Trompeten, die zu vergeblichen Schlachten blasen, Synkopen,