



Die Verkümmerng der Melodie ist das Gleiche wie die Verkümmerng der „Idee“, der Dialektik, der Freiheit geistigster Bewegung, — eine Plumpheit und Gestopftheit, welche sich zu neuen Wagnissen und selbst zu Principien entwickelt; — man hat schließlich nur die Principien seiner Begabung, seiner Bornirtheit von Begabung.

Friedrich Nietzsche

UNPROBLEMATISCHE KUNST

PAUL GRAENER

Wenn neue musikalische Werke dem Publikum dargeboten werden, so liest man sehr oft in Vorbesprechungen und Kritiken etwas über das Problem oder das Problematische des dargebotenen Werkes, ja man geht oft sogar soweit, daß man den Wert eines Kunstwerkes danach einschätzt, ob es nun auch ein „problematisches“ Werk sei. So fürchte ich mich fast ein wenig, bekennen zu müssen, daß „Friedemann Bach“, ebenso wie wohl die meisten meiner Werke, ganz unproblematisch ist, ja noch mehr, ganz unproblematisch sein will! In meiner Kunst-auffassung hat das Problematische an sich einen sehr geringen Wert, und besonders dann, wenn es etwa dem Werk als eine deutlich sichtbare Eigenschaft anhaftet.

Die Kunst ist vielleicht um so größer, je mehr sie sich dem Naturhaften nähert. Ein Volkslied ist nicht problematisch und Mozarts Werke sind es auch nicht. Fast alle großen Kunstwerke wirken am stärksten und unmittelbarsten da, wo sie am einfachsten und natürlichsten auftreten. Das bedeutet nun keineswegs, daß ein Werk an der Oberfläche haften soll, denn das Eine, wenn man so will, das grundlegende Problem bleibt ja allen Kunstwerken eigen: Die geistige Auseinandersetzung des schöpferischen Menschen mit seiner Idee. Aber das Problematische, wie wir es in unserer Zeit verstehen, haftet viel weniger daran, als vielmehr an den Mitteln, mit denen diese Idee zum Ausdruck gebracht wird.

Auch in der Oper „Friedemann Bach“ wollte ich eine solche Idee, die weit über ihre zufällige Darstellungsform hinausgeht, zum Ausdruck

bringen und bei der Komposition des Werkes habe ich mich bemüht, als Musiker immer dieser einen Idee treu zu bleiben, auch da, wo ihrer dramatischen Ausgestaltung vielleicht Schwächen anhaften. Diese Idee soll von nichts künden als von dem Schicksal eines jungen Künstlers, mag er nun Friedemann Bach oder anders heißen, der aus der strengen Welt des elterlichen Hauses zum ersten Mal in die große Welt äußeren Glanzes und Scheines tritt, der in dem Bestreben, sich gewaltsam von allem Vergangenen frei zu machen, nicht die Kraft besitzt, den Lockungen dieser Welt zu widerstehen, und daran zerbricht. Von dem wahren Künstler, der dann durch tiefstes Erleben aufgerüttelt, am Ende wieder zu dem Heiligsten, das er in sich trägt, zurückfindet und als Besiegter dennoch Sieger bleibt!

So und nicht anders möchte ich den eigentlichen Inhalt über das Libretto der Oper hinaus verstanden wissen, so und nicht anders habe ich versucht, diese Idee musikalisch zu verwirklichen und zu verdeutlichen. Und die zwei Pole, um die sich das Werk dreht, sind vielleicht am besten ausgedrückt in den Worten der Hymne an die Musik, die Friedemann am Ende des ersten Aktes singt:

„Preis dir und Dank, Frau Musika,
Schutzgöttin meines Lebens,
Begnade mich mit deinem Lächeln,
Laß mich's den Menschen bringen.
Denn Freude zu bringen den Menschen allen
Ist unsere Sendung im Leben,
Die wir in Treue Dir dienen,
O heilige Kunst!“

Und in den Schlußworten der Oper, die Antonie ihrem Friedemann zum Abschied singt:

„ Einst kommt von Gott uns Beiden doch
Tau und Sonnenschein!“

GRAENERS STIL IM „FRIEDEMANN BACH“

ERICH HERTZMANN

„Friedemann Bach“ stellt gewissermaßen eine Synthese von alten und neuen Stilprinzipien her. Der Komponist lehnt sich an die traditionelle Form der romantischen Oper an. Auch die musikalische Substanz stammt aus der gleichen Quelle. Es ist überaus bezeichnend, wenn Graener seine Figuren durch Leitmotive charakterisiert, wenn er etwa die Hinterhältigkeit des Barons von Sipmann durch ein drohend aufsteigendes Terzenmotiv musikalisch darstellt. Er liebt es, Vorgänge

äußerlich und innerlich bis ins Kleinste musikalisch zu illustrieren. Das ist ein beispielhafter romantischer Musikstil. Und trotzdem wäre diese Partitur ohne die Errungenschaften der neuen Musik nie geschrieben worden. Sie ist in einem klaren, durchsichtigen Stil gehalten, der sich an der Kunst der Bachzeit orientiert. In diesem Punkte trifft sich Graener mit den Tendenzen der neuen Musik. Der konzertierende polyphone Satz bedeutet eine deutliche Absage an den übersättigten romantischen Klangstil. Die solistische Behandlung der Instrumente hebt sich von älteren Partituren Graeners ab. Gewiß mag diese kammermusikalische Orchestrierung durch das Sujet des 18. Jahrhunderts bedingt sein, aber sie ist sicherlich nicht zufällig, da der Zug zum vorklassischen Musikideal geradezu ein Charakteristikum unserer modernen Tonkunst bildet. Diese Neigung zur linearen Führung der Stimmen ist nicht der einzige Punkt, worin Graener mit den jüngeren Komponisten konform geht. Im Gegensatz zum Wagnerschen Musikdrama ist „Friedemann Bach“ auf kleine, festgefügte Formen aufgebaut, die zum Teil liedhafte Züge und Struktur tragen. Die Tendenz zu geschlossenen Szenen, der sich ja auch die jüngeren Bühnenmusiker zuwenden, findet damit auch bei Graener ihre Bestätigung. Die Liedform tritt in den Mittelpunkt des Werkes, und von hier aus ist der Weg zur Nummernoper nicht mehr weit.

Es gehört zu Graeners stärksten Seiten, daß er das lokale Kolorit treffend wiederzugeben versteht. Auch hier hat er für die Atmosphäre des Dresdener Barock den rechten musikalischen Ausdruck gefunden. Er schafft sie, indem er den Komponistenstil Bachs und seiner Zeit verwendet. Der Oper liegt die musikalische Formel $b - a - c - h$ zugrunde. Darüber hinaus durchziehen Johann Sebastians kontrapunktische Techniken das Ganze, selbst seine Werke werden wiederholt zitiert. So hat Graener das schöne Bach zugeschriebene Lied „Willst Du Dein Herz mir schenken“ außerordentlich geschickt verarbeitet und in den Mittelpunkt der Oper gestellt. Hier zeigt sich die Vorliebe des Komponisten für das Lied und den Liedstil besonders deutlich. Denn Graener ist in erster Linie eine lyrische Begabung, und selbst auf der Bühne bleibt er der Lyriker des Liedes. Wie kein zweiter versteht er daher auch, für die Singstimme zu schreiben, seine Deklamation ist geradezu vorbildlich. Überhaupt beherrscht er alles Technische mit bewunderungswürdiger Meisterschaft. Zweifellos hat das romantische Musikdrama mit diesem ausgezeichnet gearbeiteten Werk eine erneute Bestätigung gefunden. Ob wir damit abermals einer Blüte des Musikdramas entgegengehen, oder ob die Arbeiten der jungen Generation um die Ausbildung eines neuen Opernstils zu künstlerischen Ergebnissen führen werden, das zu erkennen bleibt der Zukunft vorbehalten.

ÜBER DIE KOMISCHE OPER

HANNS GUTMANN

Das 19. Jahrhundert ist eine Epoche des Pathos und der Tragik auf der Opernbühne. Das Werk Wagners stellt den äußersten Gegensatz zur komischen Oper dar, der sich denken läßt. Die „Meistersinger“ sind ein genialer und fast paradoxer Einzelfall: sie bestätigen nur die genannte Regel. Wagner ist Pathetiker und der Komik so fern wie nur möglich. Aber sein Antipode, der andere große musikalische Dramatiker des vorigen Jahrhunderts, Verdi, ist es nicht weniger. Überdenken Sie einmal die Verdi-Opern, die Sie kennen: finden Sie eine, in der es ohne Leichen ausgeht? Es sind Tragödien allesamt — nur zweimal in 40 Werken hat Verdi den Sprung in die Bezirke der Komik getan oder tun wollen, am Anfang und zum Abschluß seines Schaffens. Sein zweites Bühnenwerk, „König für einen Tag“, der Versuch einer Buffo-Oper (1840), fällt kläglich durch. Erst dem greisen Meister ist die heitere Weisheit und die humorige Überlegenheit des „Falstaff“ beschieden. Verdi und Wagner, deren Schaffen das Operntheater des 19. Jahrhunderts formte und beherrschte, waren Heroiker alle beide. Die Heiterkeit war in ihrer Kunst nur zu Gastrollen zugelassen. Die komische Oper ihrer Zeit stand im Schatten dieser Meister, die freilich mit den Einzelgängern „Meistersinger“ und „Falstaff“ selber das treffendste Beispiel für die Möglichkeit der komischen Oper geliefert hatten. Es versteht sich, daß diese in dem ihr fremden Jahrhundert durchaus nicht ausgestorben war. Auch war ihre Zahl keineswegs so gering, wie etwa einer denken könnte, dem nur diejenigen bekannt sind, welche heute noch im Spielplan stehen. Das sind in der Tat recht wenige. Die „verkaufte Braut“ und die „Lustigen Weiber“, vielleicht noch der „Barbier von Bagdad“ — hier stock' ich schon. Denn, Hand aufs Herz, wer kennt noch Goetzens „Der Widerspenstigen Zähmung“ oder aus einer späteren Periode den „Corregidor“ Hugo Wolfs? Und auch diese Opern alle sind Einzelfälle. Ihre Autoren leben auf der Opernbühne sämtlich nur in einem Werk. Die Geschichte der komischen Oper im Zeitalter Wagners und Verdis ist eine Sammlung von Raritäten. Es gibt keine Schule der komischen Oper, keine ausgesprochenen Komponisten dieses Genres, es gibt nur einzelne Werke. Albert Lortzing, der als einziger Deutscher konsequent die Komik auf der Opernbühne vertrat, kann hier kaum angeführt werden. Er blieb — den „Wildschütz“ ausgenommen — doch im Singspielhaften stecken. Er war kein legitimer Schöpfer der komischen Oper.

Nicht zufällig hat sich deren Tradition am längsten in Italien erhalten. In Italien, woher die opera buffa ebenso wie ihre ernste Schwester stammte. Mit Rossini und Donizetti setzte sich die niemals unter-

brochene Überlieferung fort. So mag es auch kein Zufall gewesen sein, wenn der Deutsche Nicolai in seine „Lustigen Weiber“ so viele italienische Züge verwoben hat. Schließlich war ja auch das größte Genie der komischen Oper in Deutschland vom Geist der italienischen Musikkomödie zutiefst beeindruckt. So sehr Mozart auch die Buffonerien seiner Vorgänger veredelt und vermenschlicht hat: ohne das Vorbild wäre der „Figaro“ so wenig vorstellbar wie „Cosi fan tutte“. Mit Mozart hatte die komische Oper ihre höchste Vollkommenheit erreicht. Mit dem Auftreten Beethovens und dem Heraufdämmern des romantischen Zeitalters verliert sie an Geltung wie an Talenten, die für sie schaffen. Das Jahrhundert, eine Epoche der Heiterkeit, der Leichtlebigkeit, der Lust an allem Diesseitigen, war naturgemäß ein idealer Hintergrund für die opera buffa. Das 19. Jahrhundert, romantisch und problematisch, historisch gestimmt und voller Sehnsucht nach der Ferne, gibt der Tragödie auch auf der Opernbühne den Vorrang. Zudem erfindet es sich für seine Bedürfnisse nach Lachen und Vergnügen, die ja niemals aussterben, die Operette, in welcher nun viele Elemente der Buffa aufgehen. Diese, die komische Oper, muß sich bescheiden. Wo sie auftritt in dieser Zeit, muß sie sich gegen die romantische Heroik durchsetzen. Nicht selten, etwa im Falle des „Barbier von Bagdad“, unterliegt sie. Wo es ihr gelingt, bleiben es Ausnahmen. Man kann sie, spricht man nur von denen, die über den Tag hinaus Gültigkeit hatten, an den Fingern herzählen.

Was ist nun eigentlich das Wesen der komischen Oper? Denn sie muß doch wohl, um sich so deutlich von den anderen Gattungen abzuheben, ein musikalisches Eigenwesen haben. Ihre Eigenart kann sich niemals darin erschöpfen, daß sie statt des seriösen einen lustigen Stoff zum Libretto hat. In der Tat weist sie auch eine Anzahl typischer Züge auf, die ihr durch alle Wandlungen im Verlauf von dreihundert Jahren erhalten bleiben. Es sind nicht bloß äußere Übereinstimmungen, es sind innere Gesetzmäßigkeiten. Vor allem: die echte komische Oper pflegt sich der geschlossenen Formen zu bedienen, der Lieder und Arien, der Tänze und Mehrgesänge, oft einfach, bisweilen komplizierter, aber immer gebunden, immer klar im Bau. Aber tut die ernste Oper das nicht auch? Gewiß, aber sie muß nicht. Die komische Oper hingegen ist von Natur, solange sie nicht vergewaltigt wird, auf die „Nummern“, auf den Wechsel von Dialog und Musik oder von Rezitativ und Arie hingewiesen. Für die opera seria ist das kein bindendes Gesetz. Ihre Anfänge sahen erheblich anders aus, und später hat Wagner mit jener genialen Verschmelzung von Rezitativ und Arie, von Szene und sinfonischer Ausdeutung, die er unendliche Melodie nannte, geradezu aller formalen Geschlossenheit den Garaus machen wollen. So durfte ich

vorhin sagen, daß ein „komisches Musikdrama“ eigentlich ein Paradox ist. Wagner ist es in den „Meistersingern“ gelungen, den Widersinn aufzulösen. Aber man beachte auch, wie deutlich in den „Meistersingern“ die verpönten „Nummern“ wieder sichtbar werden. Ist das Preislied nicht eine Arie? Und die Tänze und Lieder im letzten Akt? und gar das Quintett?

So war also nicht nur ganz allgemein die Stimmung des vorigen Jahrhunderts, sondern es war auch die alles überflutende Ideologie des Wagnerschen Musikdramas der Gattung „Komische Oper“ wenig günstig. Im selben Maße, wie man sich von Wagner und seiner Epoche entfernte, trat auch die komische Oper wieder in ihre Rechte ein. Zwar die Nachbeter Wagners konnten ihr nichts geben. Sie versuchten das Mißverständnis einer komischen Oper mit den Mitteln des Musikdramas fortzusetzen, was unmöglich war. Der erste Deutsche, der uns wieder eine musikalische Komödie von Rang schrieb, war Richard Strauß, und auch er mußte, ehe es ihm gelang, erst das Dogma der sinfonischen Oper abschütteln. Puccini, der legitime, wenn auch kleinere Nachfolger Verdis, ebenfalls ein Tragiker von Geblüt, hat erst mit seinem bezaubernden Spätwerk „Gianni Schicchi“ den Heimweg zur Opera buffa gefunden. Mit Busoni und seinen Versuchen zur Wiederbelebung der Comedia dell'arte beginnt die Stunde der Neuen Musik auf der Opernbühne. Dem Pathos, dem Musikdrama, dem sinfonischen Schwergeschütz setzt sie bewußt die spielerische Leichtigkeit, die tänzerische Beweglichkeit entgegen. Sie versucht es zunächst mit der Ironie. Sie weiß eher, was sie ablehnt, als daß sie genau wüßte, wohin ihr Weg geht. Die Romantik mit ihrem Pathos, mit ihrem Ernst um jeden Preis, mit ihren großen Gesten fordert die Neue Musik zum Spott heraus. Solange sie selbst noch keinen Humor hat, macht sie erst einmal den früheren Tiefsinn lächerlich.

Was die komische Oper angeht, so stehen wir auch jetzt noch in diesem Übergangsprozeß. Inzwischen feiern die älteren Exemplare der komischen Oper vergnügliche Auferstehung. Vorzüglich die aus dem 18. Jahrhundert, aber auch die wenigen Meisterwerke, die das neunzehnte hervorgebracht hat. Die komische Oper unserer Tage, bisher nur in Ansätzen sichtbar, wird ohne Frage eines Tages erstehen. Sie wird vom Riesenapparat Wagners weit entfernt sein, wird sich aber auf die Dauer von Groteske und Parodie allein nicht nähren können. Sie wird dem Bedürfnis nach musikalischer Komik Genüge tun, das heute nicht geringer, vielleicht eher stärker ist als früher. Jedenfalls ist das zwanzigste Jahrhundert den formalen Absichten, der geistigen Haltung der komischen Oper viel geneigter, als das Zeitalter Wagners es war.

OPER UND TONFILM

HANS ARENDT

Die Technik kämpft auf dem Gebiet der Kunst fortdauernd um neue Gebietserwerbungen. Nunmehr ist auch der Opern-Tonfilm in die Öffentlichkeit getreten. Wer Smetanas Oper „Die verkaufte Braut“ kennt, nicht nur aus jahrelanger häufiger persönlicher Mitarbeit an der Verlebendigung dieses Kunstwerkes, sondern auch aus dem wiederholten Genuß als Theaterbesucher, und wer bei einer Aufführung dieser Oper immer wieder Stunden der Köstlichkeit und Kostbarkeit erlebt, muß wohl feststellen, daß zwischen Original-Oper und Tonfilmproduktion ein auffallender Unterschied besteht. Nicht etwa aus blindwütiger Voreingenommenheit und starrer Ablehnung in gewollter Verkenning jeglicher Wertigkeit, nein, einfach deshalb, weil das Bedürfnis, künstlerisch etwas Bedeutungsvolles zu erleben, hier keine Nahrung findet.

Die Musik der Originaloper im Tonfilm! Eigentlich ist hier alles verloren an Zauber der Opernmusik. Angefangen von der Einförmigkeit der Tonphotographie bis zur Entwertung der malerischen und psychologischen Geltung des Tonwerks Smetanas. Musiksätze Smetanas müssen als tönende Begleitung zu einer der Oper entnommenen Handlung erhalten. Künstlerische Einheit von Musik und Handlung, Zusammenfluß von Bühnengeschehen und Orchesterklang, was ist hiervon übrig geblieben? Wenn Hans und Marie auf der Bühne ihre Liebe zueinander in überwältigend klingendem Gestehen und Beteuern ausströmen lassen, fühlt der für kunstvoll dargestellte Menschenempfindungen zugängliche Zuhörer die Seele erbeben über so viel Zuneigung, Treuversicherung, Herzensglückseligkeit und bangumflortes Hoffen, im Film bleibt ihm dieser hohe Genuß vorenthalten. Das unsagbar herrliche Sextett „Noch ein Weilchen, Marie“, ein Stimmungshöhepunkt in der Oper, dessen Eindringlichkeit sich auch ungeschulte und naive Zuhörer schwerlich entziehen können, geht im Film gänzlich verloren!

Überhaupt der Gesang! Hochgeschwellte Befriedigung in der Hingebung an die berauschte Schönheit einer gepflegten Menschenstimme bleibt unter dem Eindruck der Filmoper vollständig aus. Nichts ist zu spüren von der unmittelbaren Wirkung eines in dramatischer Erregung das Wesen der Kunst in Gesang und Handlung erschließenden Darstellers auf den in gespannter Empfänglichkeit lauschenden Zuhörer. Die menschliche Stimme, diese unsagbar herrliche Naturgabe, mit der alle Regungen in einer Menschenbrust, offenbarungsgewaltiger Ernst tiefgründigsten Denkens und sonnenhell strahlender Frohsinn,

Zartheit und Zorn, Leidenschaftlichkeit und Gemessenheit, Liebe und Haß, Hoffen, Sehnen, Wünschen, Bangen, Jubeln, Verzweifeln eindringlich und überzeugend zum Ausdruck gebracht werden können, erreicht in der Gesangspflege den Gipfel des Schönklangs und der Eindruckskraft. Die Kultur der Menschenstimme gelangt hier zu einer Vollendung von bezwingender Wirkung. Außergewöhnliche Schönheit einer Stimme galt noch immer als ein Göttergeschenk. Was bleibt aber von dem Entzücken an kunstvollem Singen übrig, wenn die aus einem Wiedergabeapparat herausklingenden Sopran-, Alt-, Bariton- und Baßstimmen schon rein äußerlich den gleichen tonphotographischen Klang tragen und kaum einen Unterschied in der Färbung ihrer charakteristischen Eigenart aufweisen? Obendrein wenn die Konservierung der Stimme mittels Apparates — gerade heraus gesagt — unschön, langweilig, vielleicht gar abstoßend klingt!

Der Opern-Tonfilm als Ersatz für das lebensvolle Theater, wie weit sind wir davon noch entfernt! Gleichwertigkeit scheidet in jeder Beziehung aus und die Bezeichnung „Ersatz“ kann nur in Frage kommen, wenn man sich zwischen Original und Nachahmung eine ungeheure, unübersehbare Erntfernung denkt. Bedenklich und im höchsten Grade bedauerlich muß es sein, daß es Volksmassen gibt, die sich mit einer Opernkopie abfinden, oder des Eintrittspreises wegen sich damit begnügen müssen. Das singende und klingende Operntheater muß alle seine Kräfte daran setzen, dem neuen Unheil der Geschmacksverderbnis zu steuern. Denn wenn es tatsächlich in Zukunft zu einem Wettkampf zwischen Originaloper und Tonfilm-Oper kommen sollte, darf das Ur-eigentümliche weder unterliegen noch auch nur ins Hintertreffen geraten. Helfen kann und muß hierbei dem Theater alles, was sich verantwortlich für die Reinhaltung des wahren Kulturbegriffs fühlt. Wobei an die Mächte gedacht ist, in deren Händen Regierungsgewalt und Befugnis zur Erhaltung und Sicherung der Kunststätten liegen. Das Theater muß bei möglichst niedrigen Eintrittspreisen finanziell existenzfähig bleiben. Nicht zuletzt obliegt in dieser Angelegenheit der Presse die Verpflichtung der Mithilfe durch Aufklärung über künstlerisches Wesen und Unwesen. Ihr Urteil könnte den Geschmack der Allgemeinheit vor Verirrungen bewahren und eine gesunde Anschauung des Publikums in Fragen künstlerischer Unterhaltung sicherstellen.

Die Theater-Zeitschrift erscheint in zwangloser Folge, in der Regel halbmonatlich. Herausgegeben von Hans Mellner unter Mitarbeit von Dr. Fritz Landsittel. Druck und Verlag M. Bauchwitz, Stettin Klosterhof 3. Nachdruck: nur unter Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.