Werk

Titel: Heft 7 : Jubiläums-Jahrgang XXV. Jahrgang April 1933 : Die Oper

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1933

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_025|LOG_0176

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Göttingen
geg. a
durch

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

JUBILÄUMS-JAHRGANG * HEFT 7

DIE OPER

VI 134

APRIL 1933

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

Mai **1933**

Johannes Brahms-Fest, Wien

(100 Jahr-Feier)

Ehrenschutz:

Reichspräsident **Paul von Hindenburg** / Bundespräsident **Wilhelm Miklas**
veranstaltet von der **Deutschen Brahms-Gesellschaft (Berlin)** gemeinsam
mit der **Gesellschaft der Musikfreunde in Wien**

Musikalische Leitung:

Wilhelm Furtwängler

Ausführende:

Bronislaw Huberman, Pablo Casals, Arthur Schnabel, Paul Hindemith,
Adelheid Armhold, Hans Hermann Nissen, Franz Schütz
Die Wiener Philharmoniker — Der Singverein der Gesellschaft der
Musikfreunde — Das Wiener Sinfonieorchester

Großer Musikvereins-Saal

Dienstag, den 16. Mai, mittags 1/2 12 Uhr
Eröffnungs-Feier*

Mittwoch, den 17. Mai, abends 8 Uhr
Ein deutsches Requiem

Donnerstag, den 18. Mai, abends 8 Uhr
Erstes Kammermusikkonzert

Klaviertrio c-moll
Klavierquartett A-dur
Klaviertrio H-dur

Freitag, den 19. Mai, abends 8 Uhr
Erstes Orchesterkonzert

Tragische Ouvertüre
Symphonie Nr. 3, F-dur / Konzert f. Violine u. Cello
(Huberman-Casals) / Akademische Festouvertüre

Samstag, den 20. Mai, abends 8 Uhr
Zweites Kammermusikkonzert
Klavierquartett c-moll / Klaviertrio C-dur /
Klavierquartett g-moll

Sonntag, den 21. Mai, mittags 1/2 12 Uhr
Zweites Orchesterkonzert
Variationen über ein Thema von Haydn
Klavierkonzert B-dur (Arthur Schnabel) /
Symphonie Nr. 1, c-moll

* Nur für geladene Gäste und jene Festteilnehmer, welche Karten zu allen Veranstaltungen bezogen haben.

Klavier: Bösendorfer

Preise der Abonnements für sämtliche Veranstaltungen: Schilling 95,—, 71,25, 57,—, 47,50, 38,—, 33,25, 28,50, 23,75 usw.

Abonnement-Bezug bzw. -Bestellung bis einschließlich 25. April, Einzelkartenverkauf ab 26. April 1933.

Die Bestellungen von auswärts für Karten, Unterkünfte usw. sind an das Österr. Verkehrsbüro, Wien I, Friedrichstraße 7, zu richten, welches auch die reisetechnische Durchführung übernimmt. Für die auswärtigen Festteilnehmer ist seitens der österreichischen Bundesbahnverwaltung auf den österreichischen Linien eine Ermäßigung von 33 1/3 % für die 1. und 2. sowie von 25 % für die 3. Wagenklasse gewährleistet.

Ausführliche, alle Details enthaltende Prospekte und Anmeldeformulare kostenlos durch: Die Gesellschaft der Musikfreunde, Wien I, Bösendorfer Straße 12, Österreichisches Verkehrsbüro und Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38.

DIE OPER UND IHR PUBLIKUM

VON

PAUL BEKKER-BERLIN

Eine weitverbreitete Meinung besagt, die Oper sei eine für unsere Zeit nicht mehr daseinsberechtigte Kunstgattung, weil sie nämlich kein *Publikum* mehr habe. Damit ist nicht gemeint, daß es keine Menschen mehr gibt, die sich Opern anhören — solche Menschen gibt es immer in ziemlicher Zahl, und mit Wagner, Verdi und Bizet sind auch heut noch bessere Geschäfte zu machen, als mit Shakespeare, Schiller und Goethe. Die erwähnten Einwendungen bestreiten nicht das äußere Ergebnis, sondern die innere Berechtigung des Operntheaters. Sie sehen in der Oper als Kunstgattung das Erzeugnis einer in ihrer gesamten gesellschaftlichen Konstitution uns fremd gewordenen Zeit. Sie sehen in den Kunstformen und -mitteln der Oper Spiegelungen von Ideen, die in der Gegenwart jede Geltung verloren haben. Sie sind der Meinung, daß nur gedankenlose Gewohnheit und Geisteträgheit der Oper heut noch ein Publikum verschafft und daß gerade diese kostspieligste aller Kunstgattungen die dafür erforderlichen Aufwendungen nicht mehr rechtfertigt. Ich halte diese Ansichten für falsch. Aber ich halte es für ebenso falsch, mit einer leichten Handbewegung über solche Einwendungen hinwegzugehen. Die ernsthafte Auseinandersetzung mit ihnen ist Pflicht, sie gehört zur produktiven Weiterbildung und zur Lebendighaltung unserer Beziehung zur Oper. Man kann nun diese Auseinandersetzung von verschiedenen Gesichtspunkten aus führen. Man kann ausgehen von der Oper als rein künstlerischer Erscheinung, von einer Betrachtung ihrer Formenwelt, ihrer Gestaltungsmittel, ihrer szenischen und bühnenmäßigen Geisteshaltung. Man kann weiterhin die besondere Art ihrer Stoff- und Handlungsprobleme untersuchen, um festzustellen, in welcher Beziehung sie zu dem allgemeinen Geistesleben der jeweiligen Zeit und ihren Problemen stehen. Man kann weiterhin die Bedeutung der Oper für den aktiv gesinnten reproduktiven Künstler erforschen, um zu erkennen, ob und wieweit ihm die Oper über die rein nachbildnerische Aufgabe hinaus Antrieb und Auftrieb für die Entfaltung seiner Persönlichkeit ermöglicht. Ich sehe von diesen Erörterungen zunächst ab und stelle die Frage so: für *wen* ist die Oper geschrieben, an wen *wendet* sie sich und in welcher Beziehung steht das Opernkunstwerk seinem ästhetischen Charakter und seiner szenischen Erscheinung nach zu dem *Publikum* des *heutigen Theaters?*

Es gilt als feststehende geschichtliche Tatsache, daß die Oper um das Jahr 1600 in Florenz von musikliebenden Dilettanten gewissermaßen erfunden worden sei. Man erstrebte damals die Rekonstruktion des griechischen Dramas und fand die Oper ungefähr wie der Goldmacher Böttger bei seinen alchimistischen

Experimenten zwar nicht das Gold, wohl aber das Porzellan erfand. Nun steht zwar die Tatsache der Florentiner Opern-Experimente außer Zweifel, und eben auf diese Herkunft und die weitere Pflege der Oper vornehmlich an Fürstenhöfen gründen sich die vorher erwähnten Einwendungen. Ebenso fest aber steht die Tatsache, daß zur damaligen Zeit geradeso wie in den nachfolgenden Jahrzehnten stets eine starke *volkstümliche* Strömung vorhanden war, die zur Einmündung in die Form einer dramatisch theatralischen Gestaltung drängte. In Italien selbst, dem Heimatlande der Oper, ist die venezianische und neopolitanische Oper sehr bald bewußt auf die Einbeziehung dieser volkstümlichen Elemente ausgegangen, und die opera buffa ist das lebendige, dabei künstlerisch unanfechtbare Erzeugnis dieses Verlangens nach musikalischem Theaterspiel auf populärer Grundlage. In Frankreich ist dann diese italienische Volksoper der akademischen Hofoper mit größtem Erfolge entgegengetreten und hat unter der Einwirkung Rousseauscher Ideen das französische Singspiel, die Operette und die komische Oper zu gleichwertiger Bedeutung gebracht. Aus England kennen wir ebenfalls die Gegenerscheinung der aus Italien importierten heroischen Oper als Parodie, die als Dreigroschenoper in unseren Tagen wieder lebendig geworden ist. In Deutschland schließlich dominierte wohl an den fürstlichen Höfen die ausländische Aristokratenoper, aber neben ihr war stets, wenn auch in bescheidenen Erscheinungen, der Typus des deutschen Singspiels vorhanden. Noch stärker als in Frankreich hat sich hier im Laufe schon des 18. Jahrhunderts eine Anpassung vollzogen, die alle lebendigen Kräfte der fremdländisch höfischen Gattung in die volkseigene Form hinüberzog und damit die Oper auf die breiteste Basis stellte. Ergänzend ist zu erwähnen, daß ähnliche Vorgänge sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in der russischen und slavischen Produktion vollzogen haben. Wir können also bei allen Musiknationen der Oper gegenüber zunächst das zweifelsfreie Vorhandensein volkstümlicher Quellen feststellen, die im Laufe der Jahrzehnte mit dauernd gesteigerter Kraft und Bewußtheit in die große Kunstform eingelenkt wurden. Es ist demnach falsch, die Oper unter Bezugnahme auf jene Florentiner Vorgänge immer nur als künstliches Produkt hinzustellen. Der Trieb zur Oper kommt nicht vom Zeitvertreib jener Florentiner Dilettanten, sondern aus dem musikalisch theatralischen Spielverlangen sämtlicher Musiknationen. Dieses Spielverlangen ist in allen Schichten gleichmäßig vorhanden. Nur der organische Ausbau und die kunstvolle Gestaltung erfolgt von verschiedenen Gesichtspunkten her. Hierbei haben zweifellos die gesellschaftlich und kulturell führenden Kreise zunächst das Übergewicht. Erst im Laufe der späteren Entwicklung erfolgt die Einbeziehung des Volkstums im weiter ausgreifenden Sinne. Dieser Hergang aber ergibt sich lediglich aus der Vielheit der für die Oper erforderlichen gestaltenden Kräfte, aus der Notwendigkeit, sie langsam zu sammeln und zu sichten.

Die These von der sogenannten Erfindung der Oper und ihrem retortenhaften Ursprung ist demnach nicht haltbar. Es wäre auch wohl das erste und einzige Mal in der Geschichte sämtlicher Künste, daß eine große, beherrschende Kunstgattung auf experimentellem Wege erfunden worden wäre. Man übersieht hier über historischen Tatsachen und Namen die stets vorhandene volkshaft musikalische Grundkraft. Richtig ist dagegen, daß die kunstgemäße Formung zuerst von jenen exklusiven Kreisen ausging und naturgemäß den Bedürfnissen der führenden Gesellschaftsschichten angepaßt wurde. Die Oper wurde also gerade in ihren künstlerisch bemerkenswertesten Werken den Zwecken der Fürstenhöfe entsprechend geformt, mehr noch, sie wurde zu einem direkten Bestandteil der Kultur dieser Fürstenhöfe. Sie wurde Mittel der Repräsentation, des vornehmen Vergnügens, der aristokratischen Unterhaltung, und sie blieb dies namentlich in Deutschland während des 18., zum Teil sogar noch während des 19. Jahrhunderts. Aus der Hand der Fürsten kam das Geld, von dem die Oper existierte, und in gleichem Maße, wie diese äußere Verbundenheit erhalten blieb, wurde auch die innere Abhängigkeit bewahrt.

Dies gilt allerdings vom Theater überhaupt, also vom Schauspiel ebenso wie von der Oper. Naturgemäß aber mußte sich solches Abhängigkeitsverhältnis der Oper gegenüber stärker auswirken als beim Schauspiel, denn die Oper dieser Art war ihrer Haltung nach weit mehr eine Liebhabererscheinung und auf Liebhaberverständnis angewiesen, als das gesprochene Schauspiel. Nicht allein die richtige Würdigung etwa der Gesangskünste und der musikalischen Gestaltung: auch das äußere *Verstehen des Textes* war nur dem Gebildeten der höheren Stände möglich, denn im 18. Jahrhundert wurde fast durchweg in italienischer Sprache gesungen, und an einzelnen Bühnen, zum Beispiel Dresden, blieb diese Sitte noch während mehrerer Jahrzehnte innerhalb des 19. Jahrhunderts bestehen. Hieraus erklärt sich die auch gefühlsmäßig besonders nahe Verbundenheit gerade der Oper gegenüber der oberen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Während das Schauspiel bei an sich gleicher Abhängigkeit durch Sprache, Stoff und Ideen schon früher den Weg zur Nationalbühne gebahnt hatte, blieb die Oper, sofern sie sich dem Volke wirklich vernehmbar machen wollte, auf das profane Singspiel und die derbe Unterhaltungsmusik der Posse beschränkt.

Erst um die Wende des 18. Jahrhunderts lockerten sich die hier angedeuteten Beziehungen. Eine Neugestaltung bahnte sich an. Fremdsprachige Kunstoper und singspielartige Volksoper wuchsen aufeinander zu. Unter der dem Namen nach zunächst weiter bestehenden Oberhoheit der Fürsten, daneben aber auch in den nicht von Fürsten bevorzugten Städten aus eigener Kraft entwickelte sich das *bürgerliche Theater*, insbesondere die *bürgerliche Oper* des 19. Jahrhunderts. Diese Oper hat viele Etappen durchlaufen, ihren Höhepunkt als Kulturerscheinung hat sie für Deutschland in dem Lebenswerk Richard

Wagners erreicht. Wagner war vor unserer heutigen Zeit der letzte, der mit aller Energie die Frage nach dem Sinn des musikalischen Theaters und nach der Beschaffenheit seines Publikums gestellt hat. Wenn Wagners Antwort auf diese Frage *Bayreuth* lautete, so lag darin der Protest gegen die damalige Beschaffenheit namentlich der Hoftheater, ihre Führung und ihre Zweckbestimmung. Wagner verlangte das Theater der Demokratie. Man braucht nur an die bauliche Anordnung des Bayreuther Hauses als Amphitheaterausschnitt mit durchweg gleichwertigen Plätzen im Gegensatz zum höfischen Rangtheater zu denken, um das Gemeinte zu verstehen. Gewiß ist mit diesem Hinweis nur ein Bruchteil des Wagnerschen Gedankens angedeutet, aber er ist für die Gesamtidee kennzeichnend. Aufbau, Stoff, Gedankenwelt, Handlungsablauf entspricht dieser räumlichen Anschauung: das theatralische Kunstwerk Wagners ist das theatralische Kunstwerk des zur geistigen Selbstbewußtheit erwachenden demokratischen Bürgertums.

Dieses Bürgertum ist nicht revolutionär, es ist nicht auf Kampf eingestellt, es gibt nur einer leer gewordenen höfischen Form neuen Inhalt. Der geschichtliche Verlauf hat gezeigt, daß die vorhandenen Theater diesen neuen Inhalt sehr bald in sich aufgenommen haben, und daß die höfische Form, auch so weit sie bestehen blieb, nun zur bloßen Formel wurde. Die Oper des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts ist in all ihren Äußerungen und Problemen eine so unverkennbar öffentlich bürgerliche Angelegenheit, daß es bereits diesem Stadium der Oper gegenüber nicht mehr möglich ist, von einer höfisch aristokratischen Repräsentationsbestimmung der Oper zu sprechen. Sie kam nur noch für Ausnahmefälle in Betracht, die auf die Gesamthaltung keinen bestimmenden Einfluß üben konnten. Ich versuche nur einige wesentliche Gesichtspunkte anzudeuten. Als theatralisches Kunstwerk des demokratischen Bürgertums bezeichne ich das Kunstwerk, in dessen Mittelpunkt der als *Individualität* gesehene Mensch steht und dessen Problemstellung auf der Problematik der *Persönlichkeit* beruht. Unter diesem Gesichtspunkt können wir das dramatische Schaffen von Goethe, Schiller und Mozart her bis zu Wagner und seinen Nachfolgern, also bis zu Strauß, Pfitzner, Schreker zusammenfassen. Aus dem Interesse und der tiefen Teilnahme an der Persönlichkeit, ihrem Werden, ihren Kämpfen, ihrer Tragik oder ihrem Triumph ergibt sich die innere Beteiligung des Publikums, ergibt sich überhaupt die *Zusammensetzung* des Publikums. Es ist der Kreis aller derer, die selbst den Kampf kämpfen um die Persönlichkeit, um die Freiheit des Willens, um die Behauptung der Individualität und ihrer besonderen, individuell bedingten Eigenheiten im Gegensatz zur Welt. »Tristan und Isolde« ist das Musterbeispiel dieser dramatischen Problemstellung, die ihre letzten Quellen in der besonderen individuellen Bedingtheit der handelnden Kräfte hat — denn der dramatische Konflikt beruht auf der Tatsache, daß Tristan und Isolde sich lieben. Daß gerade *sie* sich lieben *müssen*, ist die individuell

begründete Tragik ihres Schicksals, für die es keine andere Erklärung gibt, als die besondere Beschaffenheit der beiden Persönlichkeiten. Daß aber diese Persönlichkeitstragik gerade im musikalischen Theater ihren Gipfel finden mußte und konnte, ergibt sich wiederum aus der besonderen Fähigkeit der Musik, Unaussprechbares, rein gefühlsmäßig Faßbares zu verdeutlichen und so die Untergründe dieser dramatischen Problemstellung faßbar und anschaulich zu machen.

Diesen Kampf um die Persönlichkeit, also um die Freiheit des Individuums, seinen Anspruch auf Geltendmachung seiner Besonderheit fasse ich zusammen unter dem Begriff der *bürgerlichen* Weltanschauung. Sie ist der Boden, auf dem das gesamte künstlerische und insbesondere dramatisch theatralische Schaffen vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart erwachsen ist. Damit steht außer Zweifel, daß das Opernkunstwerk für diese gesamte Zeit eine eminent aktuelle Bedeutung hat, eben weil es der Individualproblematik durch die Musik von der sensitiven Seite her in ungeheuer einflußreicher und theatralisch wirkungsvoller Form beizukommen vermochte.

Die Persönlichkeitsdramatik ergibt sich aus der um Goethes Formulierung »höchstes Glück der Erdenkinder sei doch die Persönlichkeit« kreisenden Problemstellung. Nehmen wir sie als den letzten Höhepunkt, der im künstlerischen Schaffen überhaupt erreicht ist, und blicken wir von diesem Gipfel aus auf die frühere und auf die spätere Zeit. Bezüglich der früheren Zeit ist sehr schnell zu erkennen, daß eigentlich alles versunken und vergessen ist, was sich nicht in den bezeichneten weltanschaulichen Kreis einordnen läßt. Die älteste heute noch auf der Bühne lebensfähige Oper ist — wenn wir Pergolesis Serva padrona, 1733 entstanden, hier nicht einreihen — Glucks 1762 geschriebener »Orpheus«, denn gelegentliche Aufführungen von Monteverdis »Orfeo« können wohl nur als Experimente gelten. Von den ersten hundertfünfzig Jahren der Oper ist also für die heutige Bühne nichts erhalten geblieben. Das lag nicht etwa an Belanglosigkeit der Werke oder geringer Bedeutung der Komponisten. Hier zeigt sich vielmehr die ebenso tiefe wie verhängnisvolle Verbundenheit der Musik als Klangerscheinung mit der weltanschaulichen Struktur ihrer Zeit. Sie wird nämlich sozusagen wesenlos, sie trocknet aus und fällt herab wie eine zerstörte Stukkatur, sobald der weltanschauliche Kern, um den sie erwachsen war, nicht mehr vorhanden ist. Werke der Malerei, der Bildhauerei und Architektur wirken weiter, auch wenn uns die Kulturen, denen sie entstammen, völlig fremd geworden sind, aber die dazu gehörende Musik, mag sie künstlerisch ebenso hochstehen, klingt nicht mehr für uns.

Wir können uns in die altgriechischen Dramen hineinversetzen, Shakespeare und Molière sind uns lebendig, aber ihre musikalischen Zeitgenossen bleiben uns fremd, obwohl Purcell, Lully und gar Rameau sicher durchaus geniale

Naturen waren. Das musikalische Klangelement ist also weit flüchtiger, vergänglicher, dem Gesetz zeitlichen Welkens mehr unterworfen, als Sprache oder gar die Materie der bildenden Kunst. Der Ausgleich mag in einer gesteigerten Intensität liegen, die der Musik wiederum die höhere und weiterreichende Augenblickswirkung gibt. So aber ist es zu verstehen, daß alles, was in der Oper außerhalb der Persönlichkeitsproblematik liegt, für die Gegenwart nicht mehr vorhanden ist, also alles, was dem älteren, repräsentativen Zwecke diente, oder damit zusammenhängend dem Spiel der musikalischen Mittel, der Produzierung der Gesangsfertigkeit, der Prachtentfaltung oder ebenso der gewöhnlichen Volkstümlichkeit.

Schon dieses naturhafte Welken erledigt die Frage nach der Daseinsberechtigung der Oper in der Gegenwart. Was nämlich an dieser Oper als Überrest von jenen alten vergangenen Zeiten vorhanden war, ist ohne äußere Gewalt längst abgestoßen worden und hat sich in neue Form umgesetzt. Selbst also wenn die bürgerliche Oper ihre Kräfte nicht ebenso aus dem *volkstümlichen* Singspiel bezogen hätte wie aus der aristokratischen *Hofoper*, läge kein Grund mehr vor, ihr ihre Abstammung vorzuwerfen, denn was an Elementen der Vergangenheit in sie übergegangen war, ist stetig organisch erneuert worden. Wohl aber bleibt die wichtigere Frage nach der Weiterberechtigung dieser bürgerlichen Oper in der Gegenwart. Denn das eine dürfte sicher sein: die Persönlichkeitsproblematik als Gegenstand des künstlerischen Schaffens hat sich erschöpft. Ich beziehe mich nochmals auf das vorhin angeführte Beispiel: daß Tristan und Isolde einander lieben und an dieser Liebe zugrunde gehen müssen, ist ihr persönliches Verhängnis und die Tragik ihrer Individualitäten. Es wird zu keiner Zeit jemandem einfallen, die künstlerische Vollendung zu verkennen, mit der dieses Schicksal gestaltet wurde, oder abzuleugnen, daß der äußere Inhalt als Stoff sich umgesetzt hat in eine absolute Kunstform. Wohl aber kann und wird eines Tages die Frage erhoben werden, ob ein solcher Anlaß wie diese Persönlichkeitstragik weiterhin als ausreichende Keimkraft für ein großes Kunstwerk gelten und ob sie weiterhin Menschen genügend bewegen kann, um das daraus entstandene Kunstwerk, sei es noch so vollkommen, in sich aufzunehmen. Gibt es nicht Dinge ganz anderer Art, die uns aufs tiefste bewegen, als die Tragik Tristans und Isoldes? Und wenn auch das Kunstwerk und insonderheit die Oper nicht der an den Tag gebundenen Aktualität des Stoffes bedarf, so kann doch sehr wohl der Fall eintreten, daß die Tristan-Isolden-Tragik gar nicht mehr als Tragik im höheren Sinne empfunden wird und der durchunddurchgeschüttelte, innerlich zerrüttete und gepeinigte Mensch aus dem Gefühl seiner eigenen Leiden dem todeskranken Tristan mit einem achselzuckenden »Und wenn schon« entgegentritt.

Ich glaube, wir gehen diesem Augenblick entgegen, und ich glaube auch, daß alle die vorher erwähnten Einwendungen in bezug auf die Unzeitgemäßheit der Oper ihren eigentlichen Ursprung in diesem »Und wenn schon«

haben. Mit diesem »Und wenn schon« tritt der Mensch der Gegenwart, namentlich der junge Mensch nicht nur dem sterbenden Tristan, sondern der gesamten Persönlichkeitsdramatik und Tragik gegenüber. Denn das ist der große Wendepunkt, an dem wir heute stehen, nicht nur in der Oper, nicht nur in der Musik, in der Kunst, sondern auf allen Gebieten unseres kulturellen und überhaupt unseres Gemeinschaftslebens: die Erkenntnis nämlich, daß das Problem der *Persönlichkeit* nur eine einseitige Erfassung der Lebensproblematik bedeutet, und daß der Individualität gegenüber mit all ihren Leiden, Kämpfen die Masse steht, der Kollektivorganismus. Er erschließt eine neue Welt von Anschauungen, Möglichkeiten, Willensakten. Kollektivorganismus nicht etwa als tragischer Gegenspieler zur Persönlichkeit, sondern völlig unabhängig von ihr, eine neue Anschauungsform mit eigener Gesetzlichkeit, eigener Problematik, eigener Tragik.

Ich hatte darauf hingewiesen, daß sich von der Wende des 18. Jahrhunderts ab ein neuer soziologischer Typus des Theaterkunstwerkes, namentlich der Oper, herauszubilden begann. Dies geschah, indem sich unter dem Schutz der höfischen Oper und unter Hinzuziehung der vorhandenen volkstümlichen Elemente durchaus organisch und in natürlicher Zusammenfassung der neue Typus der bürgerlichen Oper heranbildete, immer stärker und bewußter erscheinend, bis er in dem Werk Richard Wagners zu beherrschender Geltung gelangte und alle anderen Kräfte restlos in sich aufgesogen hatte. Wie Wagner für die deutsche, so bedeutet Verdi für die italienische Oper den Gipfel und die Erfüllung der neuen aus Volkstum und höfischer Repräsentationsoper gewonnenen Gattung. Nun setze ich hinzu, daß der heutige Zustand der Oper ganz ähnlicher Art ist wie der etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo sich die Neubildung der heute vollendeten bürgerlichen Volksoper, der musikalisch theatralischen Kundgebung der singenden Persönlichkeit anbahnte. Ich versuche die damalige Wandlung durch ein anderes Beispiel zu kennzeichnen: Jene alte, für uns heute vergessene Oper ist die Oper lediglich der singenden Stimme, sie ist die *Kastraten*-Oper, deren künstlerische Geltung bis in die Jugend Mozarts reicht. Die von hier einsetzende Entwicklung *verbannt* den Kastraten aus der Oper, weil die Kastratenstimme der Ausdrucksforderung des singenden Menschen nicht zu entsprechen vermag. Es ist sehr aufschlußreich, aus diesem Gesichtspunkt der Stimmverteilung den Werdegang der Oper von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart zu betrachten. Es zeigt sich bei dieser Betrachtung, daß auch nach dem Verschwinden der Kastraten zunächst die Freude an der Künstlichkeit des Gesanges vorherrscht, daß also sowohl der figurierte Gesang als auch die Bevorzugung der exponierten Außenstimmen — des hohen Sopranes, des hohen Tenors, des tiefen Alts und tiefen Baßes dominiert. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts treten dann die natürlichen Mittelstimmen, der Mittelsopran, der Bariton stärker hervor, bis sie allmählich die führenden Partien übernehmen. Also auch der

Stimmtypus nähert sich dem Ausdrucksbedürfnis der menschlichen Individualität, er wird gleichsam naturalisiert und damit der Darstellung der Persönlichkeit besser angepaßt. In neuester Zeit hat sich dann wieder eine Rückkehr zu den Kunstgesangstypen des 18. Jahrhunderts bemerkbar gemacht. Diese Rückkehr beruht aber mehr auf einer bewußt archaisierenden Spielidee als auf dem Entwicklungstrieb, der in der Operngattung gegenwärtig wirksam ist.

Diesen Entwicklungstrieb kennzeichne ich als Willen zur *Enteignung* der Persönlichkeit als des Objektes der künstlerischen Gestaltung. Es vollzieht sich oder es bahnt sich in der Problemstellung der Oper der nämliche große Umschichtungsvorgang an, in dem wir überhaupt seit Jahren oder seit Jahrzehnten leben und der das Bild unserer Welt in steigendem Maße bewegt und verändert. Ich kann in dem hier gegebenen Rahmen nicht alle Symptome dieser Veränderung anführen, nur einzelnes kann ich beispielhaft erwähnen. Auf die Wandlung vom Kastraten, das heißt vom entindividualisierten Stimmvirtuosen zur psychologisch durchgestalteten Sängerpersönlichkeit, habe ich bereits hingewiesen, ebenso auf die dann folgende allmähliche Zurückdrängung artistischer Stimminteressen zugunsten des natürlichen Vortrags. Heute stehen wir vor der neuen Wendung von der individuell zur typenhaft erfaßten Stimme. Der spezialisierte Gesangsausdruck, wie er im ariosen Stil bis zu Strauß, Puccini, Schreker hin gepflegt wurde, wird vernachlässigt. Der Solist ist nicht mehr beherrschende Persönlichkeit und Selbstzweck. Er ist eine rein typenhaft erfaßte Einzelerscheinung, die gewissermaßen nur als Chorführer oder als symbolhafte Verkörperung einer chorischen Gesamtheit wirkt. Diese chorische Gesamtheit, in der alten Oper überhaupt nur Folie, in der Oper des 19. Jahrhunderts Handlungsfaktor aber nicht Handlungsträger, wird nun allmählich zum Mittelpunkt, um den sich die solistischen Einzelkräfte peripherisch bewegen und zu dem sie hinführen.

Die Prüfung allein dieser einen Wandlung auf ihre inneren Ursachen läßt eine verstärkte Bezugnahme auf das Volkstumhafte erkennen, damit zugleich einen deutlichen Widerstand gegen die artistischen Neigungen der gegenwärtigen Kunstoper. Es ist die nämliche Erscheinung wie einstmals bei dem Umwandlungsprozeß der alten höfischen zur bürgerlichen Oper. Damals kam eine ausgesprochen nationale Tendenz in der Wahl der Landessprache, ebenso in der Wahl der Stoffe — ich erinnere an Freischütz — zum Durchbruch. Diese Tendenz ist jetzt nicht vorhanden, wohl aber das Bestreben, aus der Individualdramatik wieder zur Behandlung allgemein bedeutender, auf die Problematik des heutigen Lebens bezüglicher Stoffe zu gelangen. Damit soll keine Unterschätzung bisher gepflegter Stoffgebiete ausgesprochen werden. Ich führe das vorher erwähnte Beispiel nochmals an: die Liebe und die Liebestragik zweier Menschen, wie sie in Tristan und Isolde dargestellt ist, wird gewiß für alle Menschen verständlich sein, solange die Welt besteht. Anders

aber ist es, wenn gefragt wird, ob dieses Geschehen zu allen Zeiten als produktiver Anlaß für ein *dramatisches Musik*geschehen und für eine *theatralische* Darstellung empfunden wird. Es könnte wohl sein, daß Epik und Lyrik wie auch in früheren Zeiten für Stoffe solcher Art in erster Linie in Frage kommen, während die Tribüne des musikalischen Theaters anderen Objekten zugewiesen wird. Mythos, Märchen, Legende, Historie, Realität, Verismus und schließlich Rückkehr zur ästhetisierten Legenden-, Märchen- und Historienform waren die bisher gepflegten Stoffgebiete — alle aber im Hinblick auf das Einzelwesen erfaßt. Die Stoffgebiete als solche werden sich wahrscheinlich gar nicht erheblich wandeln, aber sie können neuen *Deutungen* unterworfen werden, Deutungen, in denen das Schicksal der Persönlichkeit nur noch nebenher läuft als Begleiterscheinung oder als Symbol eines großen *Gemeinschaftsschicksals*. Damit soll nicht gesagt sein, daß dieses bedeutsamer sei als das Einzelschicksal. Aber die Betrachtungsweise des Menschen schwingt von Pol zu Pol, und die großen Stufen der Menschheitsgeschichte unterscheiden sich ja hauptsächlich durch den ewigen Wechsel zwischen individualistischer und kollektivistischer Anschauungsart.

Mit einer solchen Änderung zwangsläufig verbunden sind immer wieder Änderungen auch der dramaturgischen und der bühnenmäßig optischen Erscheinungen der Oper auf dem Theater. Wir sind daran gewöhnt, unter dem Begriff Operntheater alles das zusammenzufassen, was die neuzeitliche Bühne überhaupt an *technischem* und *optisch dekorativem Zauber* hervorzubringen vermochte.

Ich weiß mich weit entfernt von einer Geringschätzung dieser dekorativen Kunst — im Gegenteil sehe ich in ihr den Ausdruck einer großen Kultur, die man gegenwärtig oft leichtfertig unterschätzt und in der der Begriff der Magie des Theaters einen vollendeten Ausdruck gefunden hat. Aber ich täusche mich nicht darüber, daß daneben eine andere Art auch des optischen Theaters empordrängt, die zurückgreift auf die wenigen symbolhaften Elemente der visuellen Veranschaulichung, die also das Maschinen- und künstliche Zauberwesen der Bühne wieder beiseite schiebt und eine ganz einfache, damit aber vielleicht um so eindrucksstärkere Magie aus baulichen Grundkräften der Bildgestaltung erstrebt. Auch hier vollzieht sich ein Kreislauf. Wir wissen, daß sowohl die Antike, als auch die mittelalterliche und die Renaissancebühne sowohl die ausgestattete als auch die angedeutete Bühne gekannt und von der einen zur anderen gewechselt hat, denn beide sind gleich große und gewaltige Kundgebungen des theatermäßigen Gestaltungstriebes. Wir werden also nicht so töricht sein uns einzubilden, daß wir damit etwas Neues gefunden haben oder auf dem Wege zu ihm sind. Aber daß sich hier im ewigen Kreislauf der Dinge ein Wechsel vorbereitet, daß wir jetzt mitten in diesem Wechsel sind, das dürfen und müssen wir erkennen. Wir werden gerade von dieser Erkenntnis aus einen um so freieren Blick sowohl

für die Vergangenheit und ihre unverlierbaren Werte als auch für die sich vor unseren Augen neu gestaltende Gegenwart haben.
Ich ging aus von der Frage, ob die Oper heute ein Publikum hat, das ihr nicht nur zuhört, sondern das ihr innerlich verbunden ist und an ihr mitarbeitet. Diese Frage gab Anlaß, zunächst die Legende von der Oper als höfischem Repräsentationsstück zu zerstören, denn das ist sie schon seit Jahrhunderten nicht mehr. Die Oper des 19. Jahrhunderts ist eine tief im Volkstum verwurzelte, soziologisch urlebendige Erscheinung. Weiterhin war der zweimalige Wechsel in der geistigen Struktur der Oper festzustellen: einmal ihre Wandlung zur bürgerlichen Oper am Ausgang des 18. Jahrhunderts, zum zweiten in unserer Zeit, in der Altes und Ältestes neben Neuem und Werdendem steht. Bei diesen Betrachtungen konnten der heutigen Themastellung nach die rein künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkte nur flüchtig berührt werden. Vor allem konnte das wichtigste und eigentlich bestimmende Gestaltungselement der Oper: nämlich die *singende Menschenstimme* nur andeutend erwähnt werden. Gerade durch sie aber ist eine sehr tiefgreifende Wesensbestimmung der Oper gegeben, denn die singende Menschenstimme kann wohl verschiedenen Behandlungsarten unterworfen, sie konnte sogar in der Kastratenzeit in absolute Unnatur verkehrt werden. Aber es sind ihr gewisse Grundgesetze des Organismus mitgegeben, an die *alle* Zeiten gebunden bleiben. Schon darin liegt gerade bei der Oper eine starke Verknüpfung mit der Vergangenheit begründet. Darüber hinaus aber zeigt die Betrachtung, daß die Oper nicht nur sehr wandlungsfähig, sondern daß sie der Aufnahme der heute nach Gestaltung drängenden Probleme in besonders hohem Maße zugänglich ist. So wird sie immer wieder ihr Publikum, will sagen die zu ihr gehörende und an ihr mitschaffende Gemeinde haben. Grund genug, das Gerede von der Überlebtheit der Oper als Gattung endgültig beiseite zu lassen und sie ihren Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftswerten nach als eines der wichtigsten Kulturgüter zu erkennen, deren Erhaltung uns zugefallen ist.

DIE REALISTISCHE OPER

VON

ANDREAS LIESZ-WIEN

Mit Recht gilt *Bizets »Carmen«* als der historische Ausgangspunkt des Realismus in der Oper. Zum erstenmal wird in diesem Werk das Publikum für eine Gestalt von Fleisch und Blut auf der Bühne interessiert, zudem für eine lasterhafte Frauensperson aus der Unterwelt. Liegt die geschichtliche Bedeutung dieser Oper einmal in der neu auftretenden Tendenz der Abschilderung des Lebens, wie es ist, so ist von gleicher Wichtigkeit das Fallen

der Barriere hinsichtlich der Auswahl des Stoffes, das Einbeziehen der Nachtseite des Lebens in das Sujetbereich der Opernproduktion. In Carmen paart sich zum erstenmal in der Operngeschichte ausgesprochene Wirklichkeit und Kunst. Gewiß ist das realistische Moment hier noch nicht ausschließlich dominierend. Neben der lebenswahren Figur der Carmen selbst, die auch gegen den Mériméeschen Novellentext stark abgeschwächt ist, stehen konventionelle Theatergestalten wie Micaëla, der Torero oder die Schmuggler. Doch zeigen sich schon deutlichst auch die Merkmale dieser Ausdrucksrichtung in der Musik in der Gestaltung der Schicksalsthemen und vor allem in dem Moment, dem im Realismus eine der bedeutsamsten Rollen zukommt, in der Milieuschilderung, dem Lokalkolorit. In ihrer Farbigkeit, in ihren Rhythmen strahlt diese Musik ein Licht aus, wie es noch keiner Musik vorher oder nachher zu eigen war, und suggeriert uns mühelos in voller Plastik den sonnigen Süden Spaniens (im übrigen eine um so verwunderlichere Tatsache, als Bizet nie in Spanien war). Das Kolorit löst gleichzeitig eine stark sinnliche Wirkung aus, die der Textuntermalung zugute kommt.

Die Behauptung, daß Bizets neue Akzentlegung auf dem Operngebiet in Frankreich keine direkte Nachfolge fand, ist irrig. Die gleichen Tendenzen zeigen z. B. Massenets »Navarraise«, ebenso — musikalisch zwar in schwacher Andeutung — die Opern von Alfred Bruneau: »L'Attaque du moulin« und »Le Rêve«, die beide auf Texte nach Zola komponiert sind. Weiter sind Namen zu nennen wie: H. Bachelet, H. Février, G. Dupont, G. Hue, R. Laparra, H. Rabaud.

Am offenkundigsten führt die Linie nach Italien. Hier machten sich bei *Verdi* schon parallele Tendenzen bemerkbar. In seinen ersten Werken — ich zitiere nur den »Rigoletto« — liegt eine merkwürdige Mischung von Opernphantastik und realistischen Momenten vor, die weniger den Gang der Handlung beherrschen, als vielmehr in tragischen Augenblicken besonders als psychischer Realismus der handelnden Personen in Erscheinung treten. Das Moment des realistischen Milieus hingegen hat seinen Schwerpunkt in der Unterstreichung des Grauens durch charakterisierende Naturstimmungen von mitunter stark naturalistischem Gepräge, wie z. B. das Gewitter im Rigoletto. Der Naturalismus bekommt hier einen psychischen Sinn, der den Begriff, da er nicht mehr Selbstzweck ist, eigentlich aufhebt. In »Otello« finden wir den Realismus auf die ganze Handlung ausgedehnt, vor allem getragen durch die beiden brutalen Gestalten des Otello und des Jago. Das Glaubensbekenntnis des Jago zeigt, wie eine realistische Sonderwirkung durch den Kontrast eines profanen Inhalts mit der patriarchalischen Form eines ethischen Gebets erzeugt wird. Es muß hier darauf hingewiesen werden, daß die Kontrastierung in verschiedenster, besonders in komprimierter Form ein wesentliches technisches Mittel realistischer Wirkungserzeugung ausmacht. Im Letzten bleibt jedoch bei Verdi das Opernhafte stets der Wirklichkeitsnachahmung überlegen.

Anders bei den *Veristen*, die in das Extrem realistischer Abschilderungskunst verfallen. Die Handlung des »Bajazzo« und der »Cavalleria« basieren textlich auf wahrheitsgetreuen Begebenheiten. Das Animalische steht im Vordergrund des Ausdrucks. Die Musik versucht in zackigen Rhythmen, in pathetischen Schicksalsthemen und aufreizenden Synkopierungen, zugleich von gewissem ordinären Einschlag mit den Brutalitäten des Textes an grober Sinnlichkeit zu wetteifern. Eine Leitidee, wie wir sie in den Werken Wagners oder im Fidelio finden, existiert nicht mehr. Die Nachtseite des Lebens wird ausschließlich behandelt, und diese nur als Sinnenreiz völlig um ihrer selbst willen. Die Wahl des südlichen Himmels als Schauplatz der erotischen, blutvoll endenden Triebhandlungen verstärkt die Eindringlichkeit realistischer Wirkung. In Deutschland zeigen sich Einflüsse auf *Wolf-Ferrari*, *Leo Blech* und besonders *d'Albert*.

Schon bei Verdi bemerkten wir, daß eine melodiöse Gesangslinie, zu einer grauenvollen Handlung parallel gespannt, unter bestimmten Bedingungen nicht eine Abschwächung, sondern eine Verstärkung realistischer Wirkung bedeutet. Diese Spannung aus dem Kontrast treibt *Puccini* auf die Spitze. Schon bei den Veristen finden wir mit Vorliebe die Kontrastwirkung zwischen Heiligem und Profanen ausgewertet. Puccini vertieft diese Wirkung psychologisch. Beispiele wie die Gedanken des Scarpia in der Kirche, die Folterszene, schließlich das grausige unerwartete Ende des Cavaradossi zeigen dies deutlich. Auch das Lokalkolorit ist psychisch verfeinert, wie besonders in der Bohème unübertrefflich die Atmosphäre von Paris wiedergegeben ist. Ähnliches finden wir in der Butterfly, wo der Komponist mit nationalen Weisen (vgl. auch Verdis Aida), durch Anwendung der Pentatonik usw. das Milieumoment möglichst vollkommen zu erfüllen trachtet. Tosca ist hingegen die Oper der wuchtigen Kontraste.

In der Literatur bedeutet der Übergang vom Realismus zum Naturalismus neben dem Fallenlassen der Leitidee, was besagt, daß die reine Abschilderung der Wirklichkeit alleiniger Zweck der Kunst wird, den Schritt zur ausgesprochen *gegenwärtigen* Wirklichkeit. Eine Parallele dazu weist die Musik auf. Behandelt der Zolasche Text der »Attaque du moulin« eine Episode aus dem Krieg 1870, so ist dieser entscheidende Schritt zu Texten der gegenwärtigen Wirklichkeit doch erst mit *Charpentiers »Louise«* anzusetzen. Der Text dieser Oper ist autobiographisch, setzt sich realistisch mit der Einstellung des kleinen Bürgers zu dem Problem Liebe und Ehe auseinander und schildert uns den daraus entspringenden Konflikt. Die musikalische Abhängigkeit vom Text, die für alle diese rein realistischen Opern typisch ist, wird durch den Untertitel: Musikroman in 4 Akten zum Ausdruck gebracht. Die Erinnerung an eine Leitidee läßt sich vielleicht in dem Lobhymnus auf Paris erkennen. Nach der in »Carmen« erreichten Vereinigung von Wirklichkeit und Oper ist jetzt in der Entwicklung der Punkt erreicht, wo das gegenwärtige Heute in

diese Kunstgattung eindringt. Das Gewöhnliche im Leben, der Alltag gewinnt immer mehr an Interesse. In steiler Kurve führt die Entwicklung zum Alltäglichsten. Das Prosaischste wie das Intimste macht die Kunst ihren Zwecken dienstbar, Chambre Séparée, Eisenbahn, Flugzeug, Zeitung, Maschine zieht sie in ihre Sphäre hinein und folgt darin, als ein getreues Abbild, der gesamten Zeitentwicklung, die von der Metaphysik hinwegführt zu rein physischen, materiellen und ametaphysischen Aspekten. Der Übergang vollzieht sich schrittweise und bestimmt, indem an Stelle des Geistigen rein sinnliche Tendenzen treten, diese sich im Psychischen vertiefen und erneut sich dem Metaphysischen empirisch zu nähern trachten. Teils enden sie also im Grobmaterialistischen, teils schwenken sie erneut bewußt zum Metaphysischen um. Ein Leitideenhaftes Moment ersteht wiederum, leitet sich aber nicht mehr aus dem Metaphysischen ab, sondern fußt in der diesseitigen Wirklichkeit, besonders in den sozialen Verhältnissen der Zeit. Parallel mit dieser Entwicklung geht eine andere, die darauf hin abzielt, die Ausnahmehandlungen der Texte durch allgemeine Jederzeit-Handlungen, die der gesellschaftlichen Struktur und Situation entnommen sind, zu ersetzen. Das Typische wird also auf der banalen Ebene des gewöhnlichsten Menschentums erfaßt.

Die *Salome* von Richard Strauß betont das Sinnlich-Perverse. Jedoch ist diese Sinnlichkeit der der Veristen gegenüber viel immaterieller. Das Geschehen spielt sich in der Hauptsache auf der psychischen Ebene ab. Das Analysieren der Psyche der Salome wird am Schluß auf die Spitze getrieben. Der Monolog führt uns an die Grenzen realistischer Vorstellung. Der Tod der Salome hat so keine realistische Wirkung mehr, er bedeutet Befreiung des Hörers. Die Wirklichkeit des Lüstern-Sinnlichen ist auch die Welt der *Schreker*schen Opern (Die Gezeichneten, Irrelohe mit dem Problem der Sexuell-erblich Belasteten). Bemerkt muß werden, daß mit der Verlegung der Wirklichkeitsebene ins Psychische die Gegenwart nicht unbedingte Forderung bleibt.

Der *Expressionismus* stellt im Grunde eine Reaktion auf den Realismus und Naturalismus dar. Der Ausgangspunkt dieser Richtung ist nicht die Natur, sondern das Wesen dieser Bewegung will aus einem erneuten metaphysischen Erlebnis heraus verstanden sein und tritt äußerlich als kraftvoller Ansturm gegen die alles Metaphysische verschlingende naturwissenschaftliche Weltanschauung in Erscheinung. In der Überbetonung des seelischen Momentes liegt die Bedeutung dieser Richtung, in dem Begriff der Überbetonung selbst die Bindung zu dem Begriff des Realismus, dessen Momente äußerlich gleichfalls eine reiche Verwendung finden, teils zur Verschärfung der Wirkung, teils um abschreckend zu wirken (vgl. Werner Mahrholz: Deutsche Literatur der Gegenwart). Die Verlegung der Wirklichkeitsebene von außen in das Psychische bildet einen gewissen kontinuierlichen Übergang. Neben Salome ist vor allem *Schönbergs* »*Erwartung*« zu erwähnen, wo die ganze Handlung sich nur im Reflex in der Seele der Frau abspielt, ferner *Hindemiths* »*Sankta*

Susanna«. Die Kontraste werden auf das äußerste zugespitzt. Die Naturschilderung tritt ganz in den Dienst des Symbols, verliert also ihren naturalistischen Sinn (z. B. der Wald in Schönbergs Bühnenwerk, die unheimliche Beleuchtung der Klosterkirche, der Sturm bei Hindemith).

Das expressionistische Moment in der *Musik* ist aus einer Übersteigerung des realistischen Moments heraus geboren. Die mit Energie geladene Linie ist das äußere Kennzeichen. Die reiche Farbigkeit bei Schönberg vermag zudem noch detaillierter zu charakterisieren. Ebenso steigert sich der Rhythmus ins *Extrem. Bergs* »*Wozzeck*« fällt in den gleichen Kreis. In der Musik finden wir das Raffinement der Schönbergschen Klanglichkeit, die nicht selten allerdings auch impressionistisches Wesen herauskehrt, die Übersteigerung der linearen Energie, die in der Gesangsmelodie in übergroßen Intervallenschritten sich auswirkt und so den Text überplastisch interpretiert. Stellen wie »Hülfe« oder die Worte des Doktors: »Ich werde unsterblich«, die in der Charakterisierung schon die Grenze der Karikatur aufzeigen, dienen aus der Fülle als Belege. Das Ziehen der Töne in der Gesangsmelodie usw., die Annäherung an die naturalistische Gebung, die als einzige den Begriff in der Musik vom Musikalischen, nicht vom Textlichen, von der gedanklichen Vorstellung aus rechtfertigt, tritt hier in der Annäherung an die reine Sprache in Erscheinung. Historisch wichtig sind noch die angewandten strengen Formen wie Variation und Passacaglia. Ihr Gebrauch in der Oper zeigt die erneut einsetzende Stilisierung; sie bedeuten eine Reaktion auf den Realismus, aber auf einer anderen Ebene als der des expressionistischen Momentes. Auf diesen Wendepunkt der Entwicklung wird weiter unten noch näher eingegegangen werden.

Die oben erwähnte Neubildung einer Leitidee (bei dem Büchnerschen Text würde die Fragestellung lauten: warum wurde dieser Text erst jetzt und gleich von zwei Autoren komponiert?) aus den Gegebenheiten der Verhältnisse heraus führt zur *sozialen Tendenz.* Der Wozzeck ist eine pessimistische Sozialoper in der Darstellung des durch die äußeren Verhältnisse geknechteten, zudem mißbrauchten Individuums. »Es muß was Schönes sein um die Tugend, aber ich bin ein armer Kerl«. »Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stück Spiegel, und doch habe ich einen so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten mit ihren schönen Herren, die ihnen die Hände küssen, aber ich bin nur ein armes Weibsbild«. »Nichts als Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiß im Schlafe.«

»*Maschinist Hopkins*« von *Max Brand* ist im Gegensatz zu Wozzeck als optimistische Sozialoper zu bezeichnen; sie ist gleichsam ein Hohes Lied der Arbeit, und das stellt auch ihre Leitidee dar, die in der antikapitalistischen Einstellung vorerst noch in etwas tendenzhaftem Gewande auftritt. Deutlich sehen wir in diesem Werk die Idee aus der Umwelt, nicht aus dem Metaphysischen heraus gewachsen. Wirklichkeitsnah spricht zu uns die Welt der Maschinen. Wie im Milieu treten auch in Einzelzügen die Auswirkungen des

Realismus in dieser Oper wie naturgemäß im Wozzeck zutage. Ich zitiere nur das Lied aus dem Hopkins: »Fünfzehn Jahre war ich alt und schon keine Jungfrau mehr, Sonntags ging ich durch den Wald, kam ein Bursch und nahm mich her. War einmal ein Mädel feine, spreizte niemals ihre Beine, bis kam einer, der nicht dumm, fragte gar nicht erst darum. Auch kannt ich mal einen Jungen, der der Schule grad' entsprungen. Nahm mich gerne seiner an. Jetzt ist er ein ganzer Mann.«

Wir haben mit »Wozzeck« und dem »Maschinist Hopkins« vorgegriffen, um anzudeuten, wie vielseitig die aus dem reinen Realismus und Naturalismus entspringenden Probleme sind. Wir sehen, wie der Realismus den bloßen Selbstzweck, den er im Verismo besaß, aufgibt und erneut Ausdrucks*mittel* einer seelischen bzw. ideengetragenen Kunst wird, sei es im Expressionismus, sei es in der sozial gerichteten Oper. Das Herausstreben aus dem rein schildernden Realismus zeigt auch eine gewisse Romantisierung, die sich insbesondere auf die ganz der Gegenwart entnommenen Elemente wie die Maschine erstreckt. Der Kunst kann eine Nur-Wirklichkeit nicht genügen, sie verlangt *Stilisierung*, die Idee, mag es auch in noch so schwach angedeuteter Form sein. Die Maschinen im »Hopkins« werden zu denkenden und sprechenden Wesen, die umgebende Natur wird zum Symbol, die Musik stilisiert sich, indem sie sich auf das Rein-Musikalische besinnt.

Wir haben den Weg zur gegenwärtigen Wirklichkeit noch nicht bis zur letzten Konsequenz beleuchtet. Salome, Sankta Susanna, Wozzeck sind Einzeltypen, die auch in der Musik plastisch herausgearbeitet werden. Eine weitere Stufe der Entwicklung zeigt sich im Übergang von der Stoffwahl, dem Kreise der Ausnahmeindividuen und -handlungen entnommen, zur Darstellung des banalen Alltags, kurz des Allgemein-Menschlichen, aus der *Massen- und Gesellschaftsperspektive* heraus gesehen. Mit der individuellen Steigerung des Textinhaltes verband sich eine gewaltige Steigerung der musikalischen Mittel, gleicherweise eine äußerst feine Differenzierung der Ausdrucksmöglichkeit, denn das Wesen dieser Musik war im Letzten die möglichst spezialisierte Nachschilderung der textlichen Gegebenheiten.

Ein Umschwung tritt mit dem Moment ein, wo die Realität der Handlung das Allgemein-Alltägliche erreicht. Jetzt setzt in der Musik der Prozeß einer erneuten, ausgesprochenen Stilisierung ein, naturnotwendig, denn die Musik kann ihrer Grundbeschaffenheit zufolge hier nicht mehr in der Nachschilderung folgen, wenn sie sich nicht selbst ganz aufgeben wollte. Sie muß sich also in Selbstbesinnung auf ihr ureigenstes Wesen jetzt auf das Geben großer Ebenenuntermalungen beschränken. *Milhauds »Brébis égarée«* (Text von Francis Jammes) gibt eine interessante Studie des Schnittpunktes ab. Wir finden in diesem Werk den Dualismus aus einem rein äußeren Geschehen, das die Entführungsgeschichte einer Frau behandelt, und einer rein psychischen Handlung. Das äußere Geschehen wird mit der größten Exaktheit wieder-

gegeben, z. B. in der Milieubestimmung: »Einen Monat später im Juli, im Hospital zu Burgos, Saal No. 4 Bett No. 15 sitzt Pierre bei Françoise«, und zwar werden alle szenischen Bemerkungen — typisch für die beginnende Stilisierung — dem Sprecher bzw. einem kleinen Chor übertragen. Die eigentliche Ebene der wirklichen Handlung liegt jedoch ganz im Psychischen, in der Reflexion (vgl. Schönbergs »Erwartung«), und zwar geht der Dichter weit über die empirische Wirklichkeit des Psychoanalitischen wie etwa in der Wildeschen Salome hinaus. Er fixiert für sich eine Wirklichkeitsebene an der Grenze des Irrationalen. Subjektiv aufgestellt wird ihr objektive Bedeutung zugesprochen. Da das Wort auf dieser Ebene im direkten Ausdruck dem Inhalt nicht mehr gerecht werden kann, nimmt die Form symbolistischen Charakter an. Die allgemeine Fragestellung, zu der dieses Werk anregt, ist also: die Relativität der Wirklichkeitsebene. Im Speziellen sehen wir gerade an dem Jammesschen Text, wie die Verlegung dieser Ebene in seelische Grenzbezirke den Aspekt des Übergangs vom Realismus zum Symbolismus bietet. Das wirkliche Leben wird im »Brébis« in gewisser Weise als unwirklich negiert; wie Pierre es in seinem Monolog in der Kirche ausdrückt: »Ich klopfe an die Pforte deiner wirklichen Allgegenwart, ohne die, wie ich deutlich fühle, für mich nichts mehr ist.« Auch der Konflikt und die Kontrastwirkungen bauen sich auf dem Metaphysischen als Wirklichkeit auf. Die Gedanken an die Vergangenheit treten als hindernde Kräfte zwischen die Liebe Pierres und der Frau seines Freundes, die er entführt hat. Er ist dadurch aus seiner eigentlichen Wirklichkeit herausgerissen. Bei Françoise hingegen liegt diese Ebene im Triebhaften; echt frauenhaft findet sie keine Hemmung in dem Gewirr der Reflexionen über das Vergangene bis ganz am Schluß, wo sie wieder zu ihrem Gatten zurückfindet.

Die Musik enthält gewiß in der Theatralik des Schicksalsthemas noch rein realistische Anklänge. Das Wesentliche aber ist, daß das Gegensätzliche, die Kontraste aus engem Raum auf große Flächen projiziert werden und so dem rein psychischen Inhalt Genüge leisten. Der primitivistische Stil Milhauds kommt diesem Ausdruckswillen entgegen.

Wir sehen, wie von dem Realismus, indem er Mittel zum Zweck wird, nur noch ein Restmoment in dem *Milieu* bestehen bleibt, indem das Heute in den Vordergrund tritt. Zur Zeit der Idealisierung war das Wesen der Kunst zu gutem Teil das Erlebnis, das ethische Moment. Auf dem Höhepunkt des Realismus finden wir ein Schwinden zugunsten sinnlicher Erregung, im Extrem gesagt: Vibration der Nerven, Vermittelung eines Erlebnisses auf sinnlicher Basis. Wenn wir die Linie weiter verfolgen, wird der Selbstzweck des Sinnlichen in der Moderne schließlich zum Mittel reiner Unterhaltung. Diese neue Willensrichtung in der modernen Kunst — die naturgemäß *der* modernen Kunst nicht gleichzusetzen ist, nur eine Teilströmung eben auf dem Gebiet der Oper bedeutet — entspringt deutlich folgenden ästhetischen Grundforde-

rungen: Wie wir oben schon andeuteten, ist das Banale an sich nicht fähig, als Kunst zu wirken. Erst die Stilisierung (vgl. Romantisierung) gibt ihr, gleichsam als Rahmen, die Möglichkeit, sich dieser Wirkung zu versichern. Das Moment der Form übernimmt hier gewissermaßen die Funktion, die vorher die Idee ausübte. Ebenso fordert das Bestreben nach Ausscheidung des seelischen Erlebnisses (das im 19. Jahrhundert im Übermaß in Erscheinung trat), die aus dieser Reaktion erwachsende erneute Betonung der engsten Grenzen der Musik wie die Tendenz der Unterhaltung auf dem Gebiet der Oper, die in engster Wechselwirkung mit dieser Einstellung im allgemeinen steht, daß das Erlebnismoment des wirklichen Lebens durch Stilisierung bzw. stärkere Betonung des reinen Kunstmoments abgeschwächt, wenn nicht vernichtet wird. Abgesehen von der Wechselwirkung mit dem allgemeinen Zeitausdruckswillen, ergibt sich, speziell auf das Gebiet der Oper begrenzt, die musikalische Stilisierung logisch aus der Einstellung auf Gegenwarts-Alltagstexte. Wenn die Musik hier nicht in großen Ebenen untermalte, würde sie sich rettungslos im Lächerlichen verstricken.

Die angedeutete Einstellung zeigen uns deutlich die *Werke von Brecht-Weill* und *Hindemiths »Neues vom Tage«*. In beiden Fällen sieht die Musik von einer speziellen Textuntermalung ab. Weill untermalt mit Jazzebenen, Hindemith mit einem musikalischen Stil, der klassischem Geist verwandt ist. Der Text von *»Mahagonny«* zeigt im Äußeren übrigens krasse Realismen. Weniger jedoch als die Abschilderung ist der Inhalt des Denkens realistisch, in dem mit nüchternster Deutlichkeit die Quintessenz unserer hoffnungslosen armseligen gegenwärtigen Weltanschauung vermittelt wird: »Denn wie man sich bettet, so liegt man, es deckt einen keiner zu. Und wenn einer tritt, so bin ich es, und wenn einer getreten wird, so bist du's.« Ebenso: »Laßt euch nicht verführen, es gibt keine Wiederkehr. Der Tag steht vor den Türen, ihr könnt den Nachtwind spüren. Es kommt kein Morgen mehr. Laßt euch nicht betrügen, daß Leben wenig ist, schlürft es in vollen Zügen, es wird euch nicht genügen, wenn ihr es lassen müßt. Laßt euch nicht vertrösten, ihr habt nicht zuviel Zeit — Laßt modern den Verwesten. Das Leben ist am größten, es steht nicht mehr bereit. Laßt euch nicht verführen zu Fron und Abgezehr. Was kann euch Angst noch rühren, ihr steht mit allen Tieren und es kommt nichts nachher.« Und auch der Schluß, der in gleicher Weise Ausdruck des Versagens der Weltanschauung ist, die den Generationen vor uns Halt und Stütze bedeutete. Er führt uns die letzte Konsequenz dieser Nachaußeneinstellung lebendig vor Augen. Abgesehen von den einzelnen Realismen der Handlung ist dieses Moment hier in den Songs konzentriert, denen wir eine gewisse weltanschauliche Tendenz oder Idee ebenfalls von sozialer Färbung zusprechen können, die gleichfalls aber wie im »Hopkins« durchaus diesseitig ist. — Auch in dieser Oper zeigt sich also ganz deutlich, wenn auch auf einer ganz anderen Ebene als im Brébis das Umbiegen der realistischen Tendenz.

Auch Hindemiths »*Neues vom Tage*« ist eine Zeitgeistschilderung, jedoch von satirischem Grundzug. Einige Beispiele aus Marcell Schiffers Text geben eine klaren Einblick: Museum. Saal der berühmten Venus. Eine Reisegesellschaft wird von einem Führer durch das Museum geleitet. Die Teilnehmer dieser Führung essen teils Butterbrote, teils lesen sie in Büchern, teils besehen sie die herumstehenden Sessel, teils sind sie Liebespaare. Keiner achtet auf die Erklärungen des Führers: »Hier sehen Sie die berühmte Venus. 3000 Jahre alt. Marmor, aus einem Stück gearbeitet. Beachten Sie die fehlenden Arme. Echt klassisch. 3 Sterne im Baedeker. Die rechte Hüfte ist vorgeschoben. Wir gehen weiter.« — Keiner hat hingesehen, sie wandeln teilnahmslos weiter. Der Chor singt darauf: »Wie klassisch, wie berühmt, wie vorgeschoben, wie echt aus Marmor mit drei Sternen!« Ebenso die Arie der Laura in der Badewanne: »Nicht genug zu loben sind die Vorzüge der Warmwasserversorgung. Heißes Wasser tags — nachts, ein Bad bereit in drei Minuten, kein Gasgeruch, keine Explosion, keine Lebensgefahr — Fort mit den alten Gasbadeöfen!« Die Textstilisierung ist in dem ersten Beispiel deutlichst erkennbar wie die musikalische in der Partitur.

Die letzte Konsequenz des Realismus im Alltagsmilieu der Gegenwart zeigt also klar die Notwendigkeit wie die Tatsache der Überleitung in das andere Extrem.

Es war nötig, in der vorliegenden Auseinandersetzung eine Reihe von Perspektiven anzudeuten, um der Vielseitigkeit der Problemstellungen Rechnung zu tragen. Die Hauptentwicklungslinie vom reinen Realismus zur erneuten Stilisierung, das organische Fortschreiten von innen nach außen im Sinn der Betonung einer naturwissenschaftlichen Lebensanschauung, verdeutliche noch einmal in aller Schärfe eine Betrachtung der Darstellung und Auffassung der Liebe in dieser Kurve.

In Beethovens Fidelio, in Wagners Tristan herrscht die Liebe als Idee. Auch bei Verdi und Bizet spüren wir noch Metaphysik. Gewiß, das Sinnliche drängt mit Macht in den Vordergrund, aber die Liebe ist selbst bei Leugnung metaphysischer Elemente zumindest noch eine starke Naturkraft. Die Veristen sehen sie nur noch als sinnliches Moment an, aber gerade darum bleibt sie, wenn auch im rein Sinnlich-Materiellen, eine Kraft. Strauß' Salome begibt sich auf das Gebiet der Dekadenz im Erotisch-Perversen. Die Liebe wird hier in ihre einzelnen Ursachen und Bestandteile, in eine ungeheure Sensibilität aufgelöst. Im »Brébis égarée« finden wir diese Sensibilität sich rückwendend gegen das Metaphysische hin, die innerliche Basis der Liebe wird erneut betont, zugleich aber wird sie in den äußerlichen Rahmen des Gesellschaftlich-Konventionellen eingereiht. Das Triebhaft-Sinnliche blaßt immer mehr in diesem Sinn des Gesellschaftlichen ab. Im »Jonny spielt auf« und »Neues vom Tage« tritt die Liebe nicht mehr als Kraft auf, sondern in der Form des üblichen Gesellschaftsspiels — um es deutlich auszudrücken —, wie es uns

alltäglich vor Augen tritt. Der Beobachter sieht nur noch den Alltag, auch in der Liebe. Er zeichnet nur noch das, was man als erotischen Ausdruck äußerlich wahrnehmen kann. Er sucht aber auch gleichzeitig seine Anregung nur in diesen äußeren Aspekten, was uns von neuem auf die völlige Korrespondenz mit der ametaphysischen Weltanschauung verweist.
In dem Moment der Stilisierung des Textes, noch mehr aber in der Musik, macht sich die Reaktion auf das realistische Moment hin bemerkbar, die hier in der Entwicklungssteigerung bzw. Übersteigerung wie stets sich nach dem Gesetz: Les extrêmes se touchent vollzieht. Der Realismus in der Musik erhält in dieser historischen Perspektive des Metaphysischen in der Musik seine Deutung als ausgesprochener Übergang von der metaphysischen Idee zu einer der Materie immanenten metaphysischen Wirkung. Das Metaphysische ist am Schluß der Entwicklung gleichsam in die Form gebannt, die deren Funktion übernimmt und so zum eigentlichen Träger des Kunstmoments wird. Die großflächige Untermalung der Musik, die trotz allen Spielcharakters ihr ureigenstes Wesen nicht verleugnet, im Gegenteil betont, ist der deutlichste Beweis dafür, daß die Musik als unwirklichste aller Künste ihre eigene Ebene nie oder nur, zeitlich bedingt, aus Reaktionbestrebungen heraus negieren kann. Gewiß sind die Stärkegrade der Erscheinungsformen ihres metaphysischen Wesens verschieden, und dieses Metaphysische kann sich bis in eine der Materie, der Form, der Technik immanenten Kraftwirkung zurückziehen und den Dualismus im Kunstwerk als aufgehoben erscheinen lassen. Fehlen kann und darf dieses Moment jedoch nie, solange die Musik die Forderung erhebt, unter dem Gesichtswinkel der Kunst betrachtet und beurteilt zu werden.

OPERNREGIE

VON

OTTO ERHARDT-DRESDEN

Die Problematik der Opernregie beginnt eigentlich schon bei der Klärung der Begriffe und der Bestimmung der Terminologie. Man sollte es nämlich kaum für möglich halten, was für eine Verwirrung (nicht nur der Gefühle) auf diesem Gebiet des Theaters noch oder wieder herrscht, wie wenige von den Mitsprechenden eine klare Vorstellung von dem Gegenstand haben, wie unsicher die Einstellung sich gibt, weit hinausgehend über die allgemeine Unsicherheit in rebus theatralibus. Es sei also nochmals festgestellt, daß unter Regie der gesamte Komplex der Tätigkeit des Regisseurs oder Inszenators verstanden sei mit den Disziplinen Dramaturgie, Inszene, Spielleitung. Man könnte auch Regie mit Inszenierung gleichsetzen, wenn nicht die letztere Bezeichnung dazu verleiten könnte, in der Arbeit des Regisseurs nur die Be-

schäftigung mit dem dekorativen Element, dem äußeren Rahmen, der räumlichen oder Bühnen-Gestaltung zu erblicken.

An diesem Punkt möge auch gleich die Scheidung zwischen Einst und Jetzt, zwischen Alter und neuer Opernregie, zwischen Tradition und Fortschritt vorgenommen werden. Es soll hier keine Geschichte der Opernregie geschrieben werden. Dazu sind die erforderlichen Vorarbeiten noch nicht weit genug gediehen. Nur die Methoden ihrer Ausübung seien in ihrer Verschiedenartigkeit charakterisiert. Früher war es so, daß für ein neues oder neu zu inszenierendes Werk eine Ausstattung bestellt oder angeschafft wurde, deren Stil in erster Linie durch den Theatermaler bestimmt wurde, dem nur in seltenen Fällen ein bildender Künstler zur Seite stand. Der Maler und der Techniker sorgten für die neuen Dekorationen. Der Regisseur, soweit ein solcher vorhanden war, hatte sich mit dem Fertig-Gelieferten abzufinden und das Spiel nach dessen Gegebenheiten einzurichten. Allerdings war eben das Grundprinzip fast stets das gleiche: das Schema der Barockbühne mit Kulissen, Soffitten, Prospekten, Panoramawänden, die von Rampen (Fuß-, Seiten-, Oberlichtern) beleuchtet wurden. Die Räumlichkeit wurde durch Perspektivmalerei, die sich zu einer unglaublichen Verfeinerung entwickelt hatte — Jukowskijs Gralstempel für das Bayreuther Festspielhaus, in dem noch heute die Gralsszenen des »Parsifal« sich abspielen, bietet dafür ein ausgezeichnetes Beispiel —, vorgetäuscht. Überhaupt war das Hauptziel das Vortäuschen einer möglichst echten Illusion der Wirklichkeit, wie sie mit den zur Vollkommenheit ausgebildeten Mitteln des Barocktheaters zu erreichen war. Gefährlich wurde dieser Ausstattungsmodus für alle Nachbildungen von Landschaften. Hier geriet das Streben nach dem schönen, naturnahen Bühnenbild gemäß den Gesetzen des perspektivischen Malens in sichtbaren Widerspruch zur Körperlichkeit der Darsteller, zum Aufzug der Massen, zur Gruppierung des Chors. Es entstand eine Diskrepanz, die mit der Evolution der Oper zum musikalischen Drama immer krasser sich dem Auge aufdrängte, bis, insbesondere unter dem Einfluß des Wagnerschen Gesamtkunstwerks, mit dem dekorativen System des Barock auch für die Oper gebrochen wurde, nachdem die Schauspielszene (nach dem Vorgang von Gordon Craig) sich längst umgestellt hatte.

Mit der Umwandlung der Hängekulissen in plastische Teile, der Prospekte und Panoramen in Rundhorizont und ausgesteifte Fronten, der Rampenbeleuchtung in Scheinwerferlicht wurde wohl ein wichtiger Schritt zur Loslösung der Opernszene von einem erstarrten Formalismus getan, in gewisser Beziehung aber das Prinzip der imitierten Natur dadurch noch stärker betont und dem Naturalismus angenähert. Statt gemalter Schleierwolken kam die Wolken-Projektion auf mit möglichst natürlich wirkenden Gebilden, die ebenso wie der ewigblaue Rundhorizont nach kurzer Zeit eine neue Versteifung und Uniformität der Opernausstattung inaugurierten.

Inzwischen hatte sich in der Opernregie eine entscheidende Wandlung vollzogen. Der moderne Opernregisseur als selbständiger und selbsttätiger Bühnenkünstler war in Erscheinung getreten. Er zog seine Kräfte aus dem neuen Raumgefühl und aus dem neuen Erlebnis der Bewegung des menschlichen Körpers und suchte diese beiden »Entdeckungen« dem musikalischen Drama als einem neuzuschaffenden Bühnenkunstwerk dienstbar zu machen. Dazu trat die Erkenntnis, daß die Operninszenierung nicht mehr nach den Normen des Schauspiels gehandhabt werden könnte, sondern daß sie letzten Endes von der Musik her bestimmt werden müßte, und zwar von der Musik als primärer Grundkraft des Rhythmus und der Bewegung. Ein weiterer Fortschritt machte sich bemerkbar in dem durch die Entwicklung der Musikwissenschaft geübten Unterscheidungsvermögen der verschiedenen Stilarten der Oper. Aus historischer Schulung erwuchs zeitgemäßer Gestaltungswille. An die Stelle der Schablone trat die Vielfältigkeit, die Norm wurde durch die Besonderheit verdrängt. Jede Oper sollte in ihrer Stileigentümlichkeit erkannt und danach als eine bestimmte Einheit szenisch dargestellt werden. Der Generalvertreter dieser Nach- und Neuschöpfung wurde der moderne Opernregisseur. Aus seiner Anschauung des Kunstwerks bildeten sich Visionen, nach denen er die Regie-Idee formte. (Über das Verhältnis des Inszenators zum Dirigenten als dem musikalischen Leiter muß in diesem Zusammenhang hinweggegangen werden. Es bildet ein wichtiges Kapitel für sich.) Diese Idee strahlte nach allen Richtungen aus. Sie umfaßte Dekoration, Kostüm, Maschinerie, Beleuchtung ebenso wie Geste, Bewegung, Einzelspiel, Masse und Gruppierung. Sie begriff das aus der Partitur zu reproduzierende musikalische Theater als ein Ganzes und konnte daher weder das Bühnenbild noch die Kostümierung, weder die Primadonna noch den ersten Tenor, weder das Ballett, noch die Bühnentechnik als Selbstzweck anerkennen. Aus der Vielheit dieser Disziplinen, die sich bis dahin je nach den örtlichen Gegebenheiten in muntrer Selbstherrlichkeit getummelt hatten, sollte die Einheit des Opernkunstwerks auf der modernen Musikbühne durch den Regiewillen aufgebaut werden. Es kann gar keine Rede davon sein, daß dieses Ziel bereits erreicht wurde. Dazu war die Zeit viel zu kurz, traten viel zu starke Hemmungen auf, setzten sich den eben skizzierten Bestrebungen zu große Widerstände entgegen, die sich teils zwangsläufig aus der Aufrechterhaltung und Weiterführung des Alltagsbetriebs ergaben, teils auf dem Wiederaufflackern »reaktionärer Umtriebe« beruhten. Im allgemeinen darf indessen gesagt werden, daß das Grundprinzip der neuzeitlichen Opernregie sich durchgesetzt hat, vor allem in Deutschland (und Rußland). In Italien ist die Entwicklung anders verlaufen, weil dort die Regie (mit wenigen Ausnahmen) noch heute vom Kapellmeister (Maestro concertatore) ausgeführt wird. Auch in Frankreich und Amerika besteht noch das Nebeneinander von Dirigent, Regisseur und Ausstattungsmaler, wobei die beiden letzteren leider nur zu oft aneinander

vorbeiarbeiten, weil sie sich nicht von vornherein über die Inszenierungsweise haben einigen können.

Bevor wir zur Schilderung des bisher letzten Stadiums der Opernregie gelangen, müssen wir einiger Zwischenstationen gedenken, deren Ausläufer begreiflicherweise bis in unsere jüngste Gegenwart reichen, wie wir ja auch, besonders bei den ehemaligen Hoftheatern, vorzüglich bei den ganz großen Opernbühnen Dresden, München, Wien (nur die Berliner Staatoper bildet da eine Ausnahme) noch Dekorationen des veralteten Hängesystems der überwundenen schweren Vollplastik und des reinen Naturalismus antreffen. Ja, bei den Aufführungen des »Nibelungenring« am Opernhaus in Leipzig im März dieses Jahres kann man zum Teil sogar noch die Dekorationen bewundern, die für die erste Ring-Aufführung außerhalb Bayreuths angefertigt worden waren. Muten solche Darbietungen unlebendig an, bieten sie nur als historische Konservierung ein gewisses Interesse, so gebührt der Epoche der experimentellen Opernregie das Verdienst, Probleme aufgerollt, neue Wege aufgezeigt, die Möglichkeiten eines zeitgemäßen, lebendigen Opernspielens aufgespürt zu haben.

Dieses Experimentieren, das natürlich von mancherlei Fehlschlägen begleitet war, erfolgte nicht aus dem Drang, altes Kulturgut zu zerstören und niederzureißen, was die Vergangenheit so schön aufgebaut hatte, sondern wurde von dem Willen diktiert, sowohl der zeitgenössischen Oper gerecht zu werden als auch der älteren Oper den zeitgemäßen Ausdruck zu geben, sie dadurch lebensfähig zu erhalten. Als Reaktion auf die Einförmigkeit des realistischen Bühnenbildes innerhalb des Rundhorizonts steuerte man mit vollen Segeln einer Stilisierung (mit Podesten und Vorhängen) zu, die parallel zur Schauspielregie verlief und zum Teil von der Not der Nachkriegszeit verursacht wurde. Der Gewinn dieser Methode der Operninszenierung lag in der wohltuenden Vereinfachung des Räumlichen und in der harmonisch aufeinander bezogenen Abstimmung der Farben von Rahmen und Gewandung. Über diese manchmal nüchtern, allzu nüchternen Stilisierungsversuche hinaus strebte ein begrenzter Kreis von Bühnenbildnern (sit venia verbo!) einer völligen Abstraktion der Dekoration und des Kostüms zu, womit das Experimentieren seine Kulmination erreichte. Konnte man dieses abstrahierende Prinzip für einige wenige modernistische Elaborate gelten lassen, so mußte es bei der Anwendung auf Werke, die, auf ganz andern Voraussetzungen beruhend, lange vorher entstanden waren, völlig versagen und gewissermaßen öffentliches Ärgernis erregen. Auch vom rein artistischen Standpunkt gelang es kaum einmal, die völlige Kongruenz von Dekoration und Darstellung herzustellen, weil sich die menschlichen Körper nicht in die Konstruktivität einfügen ließen. Es kam da ein ähnlicher, wenn auch ganz verschiedener Widerspruch heraus, wie bei dem Verhältnis des Sängerkörpers zur perspektivisch gemalten Fläche. Zur fortschreitenden Erkenntnis hat auch diese abstrakte Methode beige-

tragen. Sie hat unsere Anschauung vom Räumlichen als einer primären Forderung der Opernszene vertieft und gekräftigt und die Wege zu einer neuen Evolution freigelegt.

Die heutige modern eingestellte Opernregie strebt eine Synthese der bisherigen Inszenierungsarten an, soweit sie künstlerisch fruchtbare Ansätze aufzuweisen hatten. Sie hat sich von einer bloßen Nachahmung der Natur ebenso weit entfernt wie von einer Nichtbeachtung der fundamentalen Gesetze des Theaters. Sie lehnt eine normative Behandlung für die Oper schlechthin ab, sie will vielmehr jedes einzelne Werk seinem ihm innewohnenden Stil zufolge in die szenische Erscheinungswelt umsetzen. Im Gegensatz zum schönen, sich selbst genügenden und photographiergeeigneten Bühnen*bild* erhebt sie die Forderung nach dem freigestalteten Bühnen*raum*, der sowohl in der tektonischen Gliederung einwandfrei wie den jedesmal anders gearteten Bedingungen des wiederzugebenden Stückes angepaßt ist, der vor allem die richtige und jeder dramatischen Weisung entsprechende Umgebung für den Sängerdarsteller in sich begreift, als dessen Folie er komponiert sein soll. Ebenso wie dieser Raum (für die Musikbühne!) musikalisch erfühlt und errichtet werde, ebenso hat er die akustischen Voraussetzungen zu erfüllen, denn es wird ja in ihm gesungen. Letzten Endes hat also die Dekoration keinen Selbstzweck mehr, sondern ist nur als Funktion des Dramaturgischen existenzberechtigt. Diese Grundlegung der räumlichen Opernszene schließt jedoch keineswegs die Illusion aus. Nur soll diese Illusion mit den Mitteln des Theaters und nicht mit denen der Natur erzeugt werden. Ebensowenig wie das echte historische Kostüm in genauer Nachbildung nur in den seltensten Fällen anzuwenden ist, ebensowenig braucht ein Bühnenwald aus echten Stämmen und wirklichem Gras und Laub zu bestehen, um den Eindruck des Waldes hervorzurufen, der von der Musik und Handlung verlangt wird, und in dem sich ganz bestimmte Vorgänge abzuspielen haben.

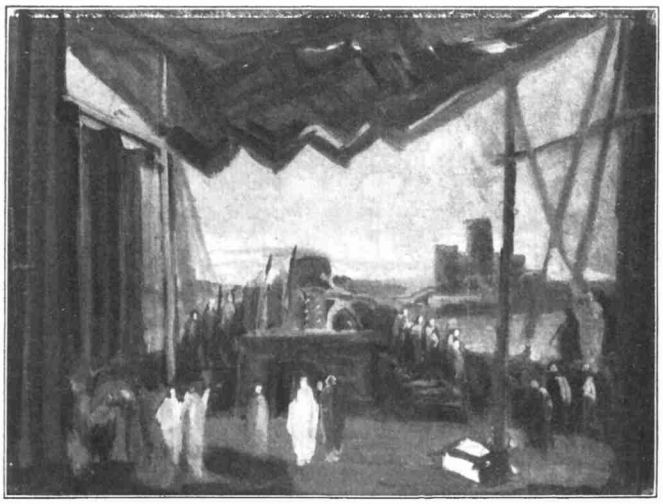
Dem eigensten Wesen der Opernmusik entsprechend wird die moderne Opernszene, mit Ausnahme einiger ausgesprochen realistischer komischer Opern, fast immer auf eine Stilisierung angewiesen sein. Das Streben, die Hintergründigkeit, das Transzendentale szenisch auszudeuten und in sinnliche Erscheinung zu bannen, wird zu einer phantastischen Realität führen, zu einem den Naturalismus überwindenden Surrealismus. Die durch die seitliche und obere Abdeckung begrenzte Kulissenbühne konnte einer von der Konvention losgelösten freieren Raumaufteilung Platz machen. Die Opernszene begann gewissermaßen räumlich variabel zu werden. Dreh- und Schiebebühne eröffneten neue Ausblicke. — Aus dieser Anschauung ergeben sich mannigfache Möglichkeiten als Inszene, die durch die Anwendung der letzten technischen Errungenschaften reich variiert werden können. Die Totalprojektion, die seit etwa drei Jahren ein wichtiges Hilfsmittel der Opernbühne geworden ist, vermag zum Beispiel die eintönige Abgrenzung durch den glatten (wenn

auch nicht immer faltenlosen!) Rundhorizont zu unterbrechen und in andern Fällen die frühere Prospektmalerei zu ersetzen. An die Stelle der Gegenständlichkeit des alten Prospekts tritt die Unwirklichkeit der Projektion. Selbstverständlich läßt sich nun diese Methode nicht für alle Stücke, für jede Ausstattung benutzen. Wir wollen ja die Uniformität vermeiden und nicht wieder ins Schematisieren verfallen. Es darf kein Kreislauf von der neuesten zur ältesten Opernausstattung entstehen. Wir sehen und hören heute anders als vor hundert oder zweihundert Jahren. Kein Historizismus, keine Imitation! Wenn wir heute, insbesondere für das romantische Musikdrama, wieder mit Transparenttechnik arbeiten, so muß die Wirkung gänzlich verschieden von der der früheren Transparentmalerei sich erweisen, soll sie ihre musikalromantische Funktion erfüllen!

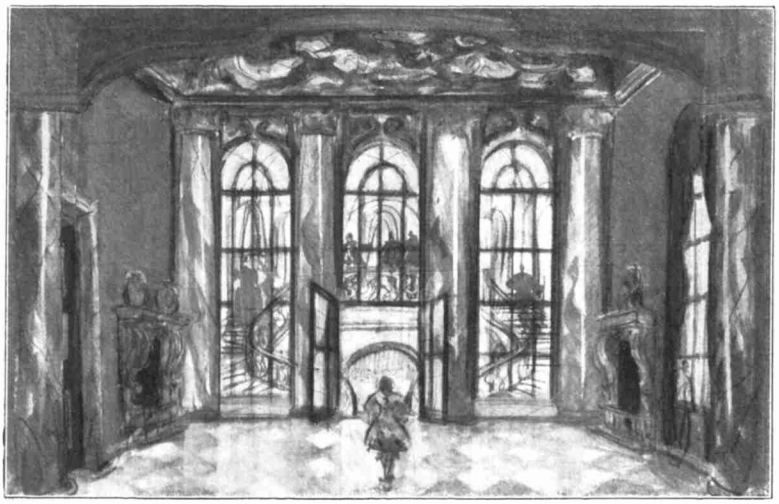
Aus den bisherigen Ausführungen geht hoffentlich klar hervor, daß die Dekoration nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern daß sie nur einen Teil des Ganzen ausmachen und nie aus dem Zusammenhang der Gesamtregie gelöst werden darf. Es wäre traurig, wenn der Opernregisseur sich zum Dekorateur oder Tapezierer degradieren ließe, dem es ziemlich egal ist, was sich in seiner Szene abspielt und wie es sich abspielt. Die eigentliche Opernregie beginnt erst mit der dramaturgischen Tätigkeit und mit der Arbeit am Sänger.

Die Dramaturgie der Opernpraxis umfaßt in der Hauptsache die Gestaltung des Spielplans und die Einrichtung des aufzuführenden Werkes für die betreffende Bühne. Die Spielplananordnung, die bis vor kurzem erfreuliche Ansätze zu einer eigenständigen Umstellung des deutschen Operntheaters zeigte, ist leider abermals in ein bedauerliches Stocken geraten. Die Ursachen sind: Stillstand der Produktion, die nicht rechtzeitig gefördert (angekurbelt), sondern über der Händel-, Mozart- und Verdi-Renaissance sträftlich vernachlässigt worden ist; wirtschaftliche Bedrängnis, die zu einer kulturfeindlichen Verdünnung und Durchsetzung des an und für sich reichhaltigen Opernrepertoires mit Operetten und Revuen geführt hat (um das Defizit zu vermindern und das Publikum der echten Kunst noch mehr zu entfremden); reaktionäre Bequemlichkeit, die es vorsichtig-ängstlich vermeidet, irgendwelche Wagnisse zu unternehmen, auch wenn das Experimentieren eine innere Berechtigung hätte.

Die dramaturgische Einrichtung wird desto unsicherer, je mehr sie sich der Gegenwart nähert. Für Gluck, Händel und Mozart die Aufführungspraxis zu finden, ist leichter, als für Verdi und Wagner und für die Lebenden. Hier spielt das Kapitel »Striche« eine ernste, mitunter auch komische Rolle. Das Recht der dramaturgischen Eingriffe, soweit sie nicht dem Werk zuwiderlaufen und den Werkgeist entstellen, darf wohl dem musikalischen Drama ebenso zugestanden werden wie dem gesprochenen. Was Shakespeare, Goethe, Schiller und Hebbel recht ist, sollte wohl Verdi und Wagner billig sein (— oder nicht?). Nur muß die Entscheidung für jeden Einzelfall unter Berücksichti-



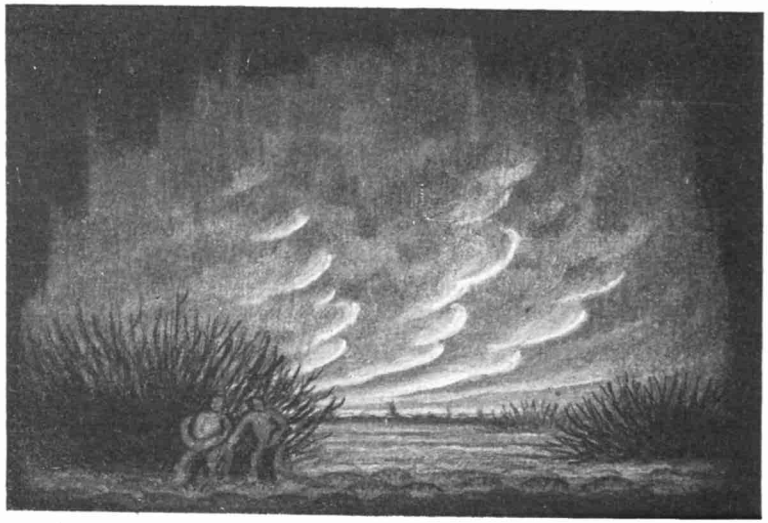
Tristan und Isolde: Erster Akt
(Stadttheater Leipzig)



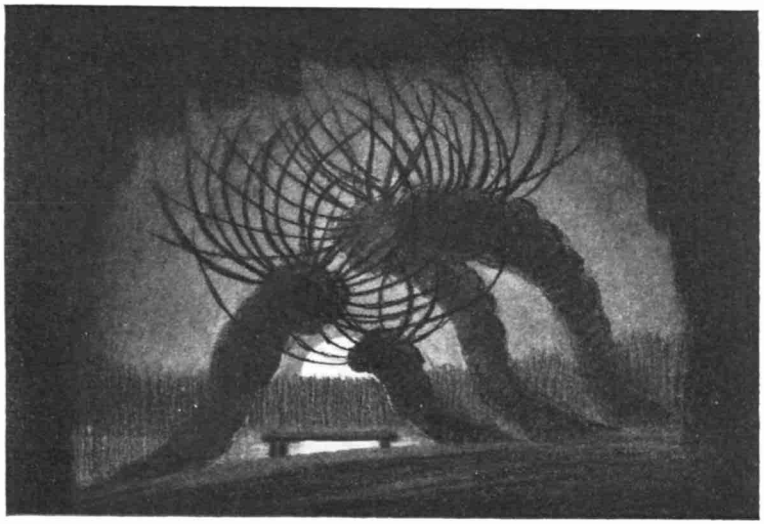
Der Rosenkavalier: Zweiter Akt
(Stadttheater Königsberg)

Die lustigen Weiber von Windsor: Erster Akt

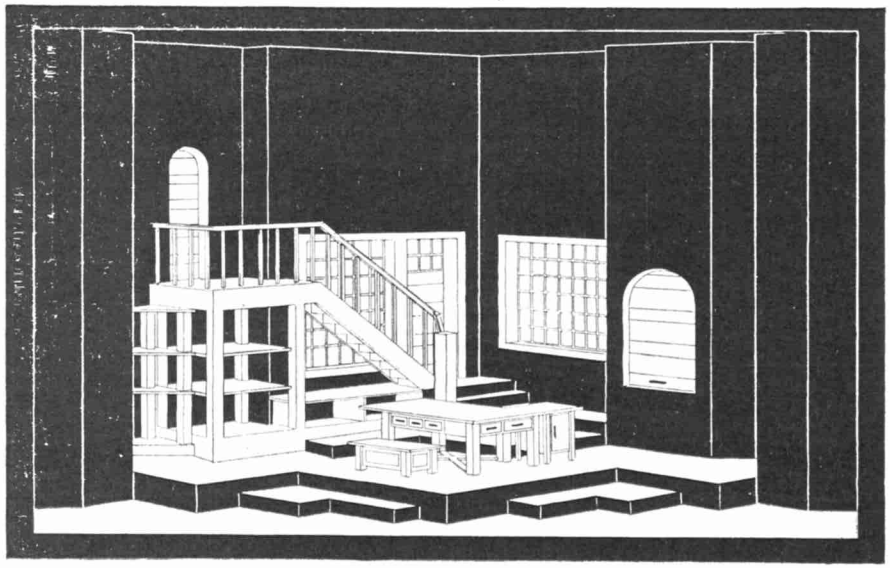
ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILDERN VON ALEXANDER BARANOWSKY



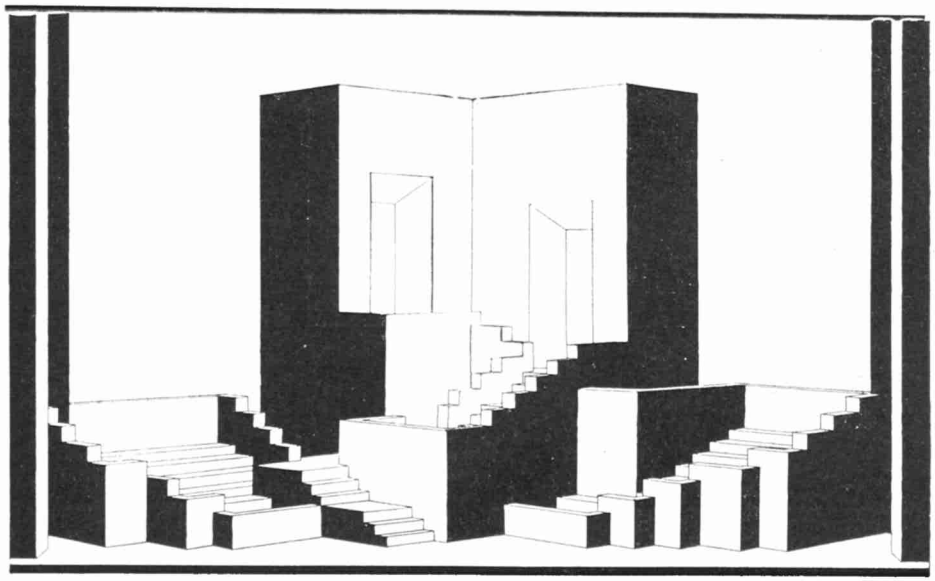
Panos Aravantinos: Bergs »Wozzeck«, III. Akt, 2. Bild



Panos Aravantinos: Bergs »Wozzeck«, I. Akt, 2. Bild



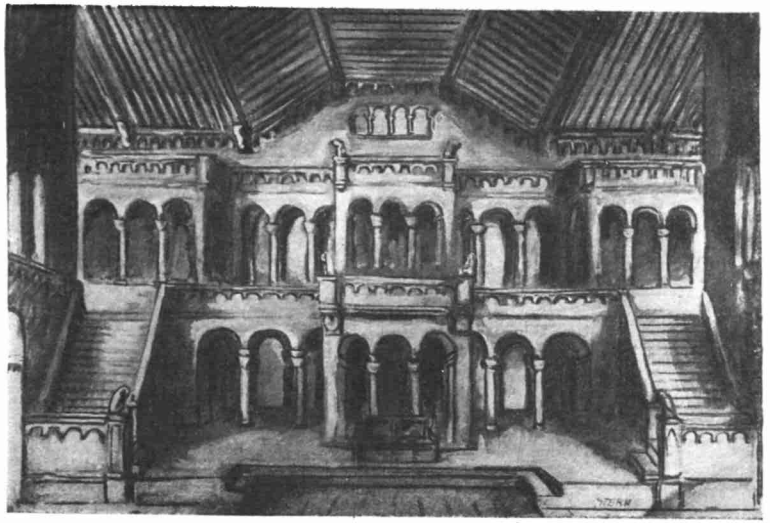
Ewald Dülberg: Hindemiths »Cardillac«, II. Akt



Ewald Dülberg: Strawinskijs »Oedipus«

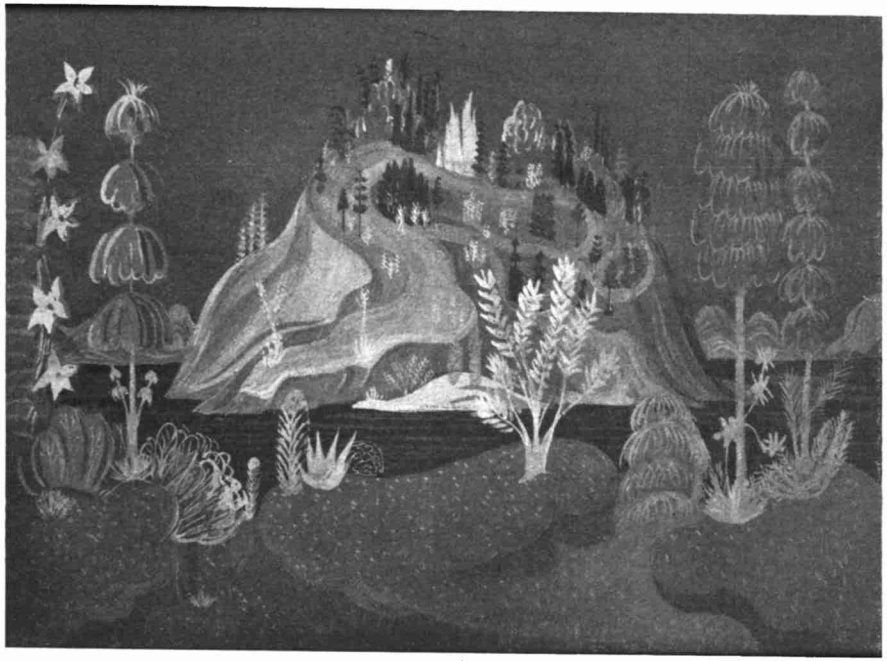
ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILDERN FÜR DIE BERLINER OPERNHÄUSER

Lothar Schenk von Trapp: Pfitzners »Herz«, 1. Bild



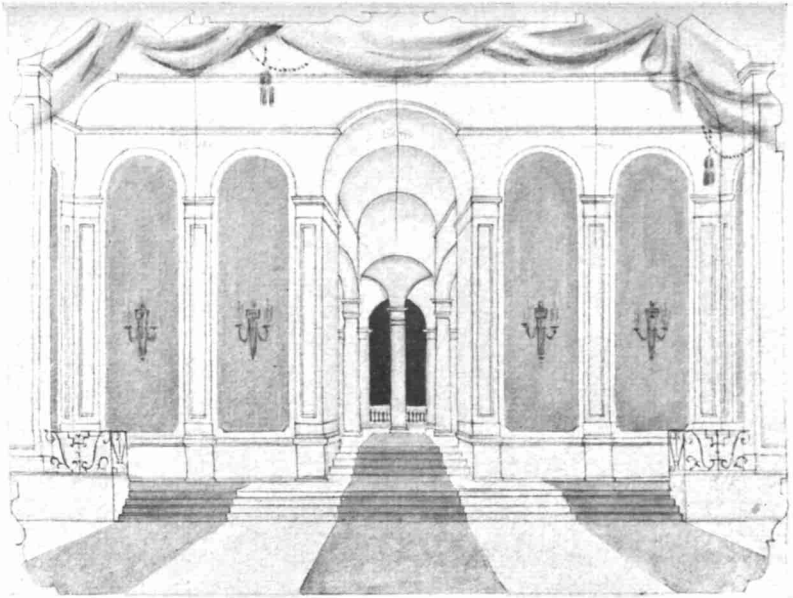
Ernst Stern: Wagners »Tannhäuser«, 2. Akt

Eduard Loeffler: Verdis »Don Carlos«



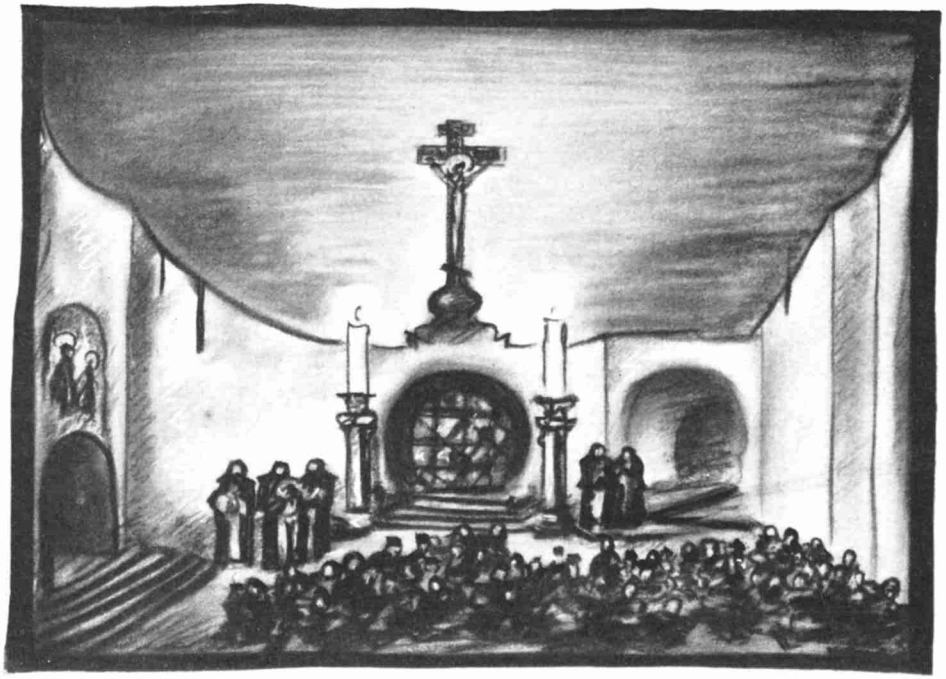
César Klein: Glucks »Orpheus«, Schlußbild

ENTWÜRFE ZU BÜHNENBILDERN FÜR DIE BERLINER OPERNHÄUSER

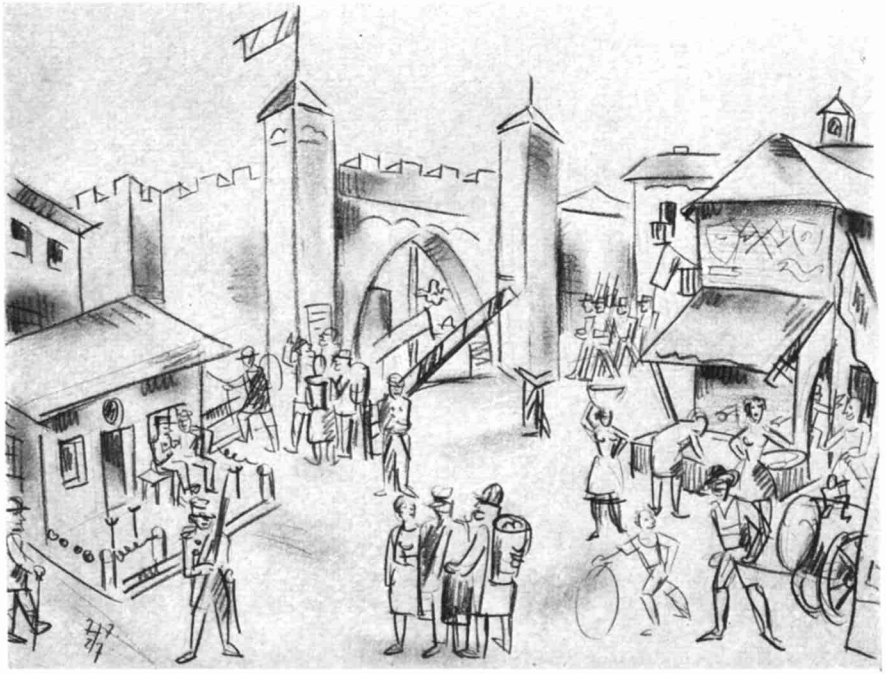


Emil Preetorius: Massenets »Manon«

Panos Aravantinos: Verdis »Macht des Schicksals«, 9. Bild



Emil Pirchan: Mussorgskijs »Boris Godunoff«, 1. Bild



Heinrich Heckroth: Cherubinis »Wasserträger«, 2. Akt

gung der stets verschiedenen Situation mit besonderem Verantwortungsbewußtsein getroffen werden. Und nie und nimmer darf das Werk vergewaltigt oder umgebogen werden!

Solange es einen Theater-*Betrieb* gibt, solange werden wir auch mit Kompromissen rechnen müssen. Der absolute Standpunkt wäre z. B. der, daß man den »Lohengrin« nicht aufführen dürfte, wenn man nicht einen Männerchor von mindestens dreißig Stimmen zur Verfügung hätte, wenn man das sogenannte Geheimnis-Ensemble einigermaßen anständig herausbrächte. Aber ohne die häufige Anwendung des Relativitätsprinzips würde so manche Opernvorstellung fallen gelassen werden müssen. Jeder Praktiker weiß, wie selten der Glücksfall einer ungetrübten Opernvorstellung sich einstellt, außerhalb der wenigen Festspiele, die der Oper in Deutschland abzuhalten noch vergönnt sind.

Ganz in seine eigensten Bezirke tritt der wahrhafte Opernregisseur ein, sobald er sich der Arbeit mit dem Sänger zuwendet und daraus das musikdramatische Ensemble hervorgehen läßt. Wir sind ja heute wenigstens soweit, daß der Nursänger bzw. Nichts-als-Stimmbesitzer kaum noch möglich ist. Die Entwicklung der Sprechbühne, die visuellen Eindrücke des Films, die Durchdringung des modernen Lebens mit den tänzerischen Evolutionen der rhythmischen Gymnastik, das Sichdurchsetzen der sportlichen Betätigung — dies alles hat ein neues Erlebnis des Körpergefühls hervorgerufen, dem sich auch der Opernsänger beugen mußte, mochte er wollen oder nicht. Der Singbeamte im Kostüm hat keinen Daseinsgrund mehr, soll die Opernbühne nicht in einer zeitfremden Konvention erstarren. Gewiß ist die schöne Stimme die Grundbedingung für den Kunstsänger. Ihr Besitz verpflichtet jedoch, den Weg vom Sänger bis zum singenden Menschen in heißem Bemühn zurückzulegen. Nur wenn sich aus diesem singenden und theaterspielenden Menschen die dramatische Persönlichkeit herauskristallisiert, nur dann wird die Oper sich durch unsere technisch übersteigerte und maschinendurchsetzte Zeit hindurchwinden und die ihrer Eigenart entsprechende Geltung behaupten können. Gegenüber der weitausladenden Gebärde und der pathetischen Gebundenheit erstrebt der neue Darstellungsstil eine vereinfachende Gestik, die nicht jede rhythmische Figur durch die Bewegung nachzeichnet, sondern vor allem ein natürliches Theaterspiel ergibt. Die Chorregie wird typisierender im Vergleich zur individualisierenden Einzelregie. Nichts soll mehr geschraubt und gezwungen wirken, die gesamte Darstellung gelockert und wie selbstverständlich aus der großen Linie der Musik und dem Grund-Rhythmus sich entfalten können.

Die Aufgabe der Opernregie ist es, hier wegweisend und richtunggebend zu wirken. Wie sie es als ihr vornehmstes Ziel ansehen muß, das Werk zu inszenieren, in die seinem Gehalt adäquate theatralische Erscheinung umzusetzen, die Form und den Stil der Wiedergabe aus der Art und dem Charakter

der Partitur zu gewinnen, so besteht ein wesentlicher Teil ihres Aufgabenkreises in der Heranbildung beider Sängergeschlechter zu musikdramatischen Protagonisten, zu theatralischen Persönlichkeiten, in ihrer erzieherischen Zusammenfassung zum homogenen Ensemble musikdramatischer Darstellungskunst. Erst in der fruchtbaren Synthese der drei Faktoren: Inszene, Dramaturgie, Spielleitung findet die zeitgemäße Opernregie ihre eindeutige und vielseitige Bestimmung.

OPERN-BEARBEITUNGEN

VON

FRIEDRICH DEUTSCH-BERLIN

Der Spielplan deutscher Musikbühnen zeigt in letzter Zeit neben seiner bescheidenen Novitätenauslese eine erstaunlich große Zahl von Bearbeitungen alter Opern und Operetten. Das Programm für 1932/33 ist noch viel weiter aus der Perspektive längst gegebener Werte und Werke erschaut. Bedeutet es Versagen zeitgenössischen Schaffens, wenn sich das musikalische Theater in eine planmäßige Wiederbelebung lange vergessener oder sogar unbekannter Partituren hinüberrettet? Wir sind gegenwärtig Zeugen einer umfassenden Erneuerung Verdis auf allen Opernbühnen Europas. Wir erleben eine mitunter sehr problematische Renaissance Offenbachs an allen Enden und Ecken. Als Form dieser Wiederbelebungsversuche erscheint fast immer irgendeine *Bearbeitung* des Originals. Kaum ein Fall, in dem man es wenigstens versucht hätte, die *ursprüngliche Gestalt* eines alten Meisterwerks zu zeigen. Diese Skepsis gegenüber der unmittelbaren Lebenskraft des Originals ist so ziemlich das einzige, was seine verschiedenen Bearbeiter untereinander eint. Ihre künstlerischen Standpunkte liegen sonst keineswegs in einer Geraden, und die Methoden, mit denen Erneuerung des Werks erzielt werden soll, führen in weit voneinander getrennte Richtungen.

Den Musiker interessieren natürlich in erster Linie rein kompositionstechnische Lösungen des Problems der Opernbearbeitung, die von der Partitur ausgehen. Arbeiten, die spezifisch die musikalische Substanz vornehmen, an dieser durch künstlerische Korrektur solange herumfeilen, bis eine neue, nunmehr als wirkungsfähig betrachtete Form der Originalpartitur erreicht ist. Aber diese rein kompositionellen Formen der Erneuerung stehen mit ihren großen geschichtlichen Vorbildern — Wagners Gluck-Bearbeitungen, später die Weber-Revisionen Gustav Mahlers — bezeichnenderweise gar nicht im Brennpunkt aktuellen Interesses. Neustudierungen alter Opern stehen gegenwärtig im Zeichen ihrer Inszenierung, erst als zweite wird die Frage nach dem Kapellmeisterpult gestellt.

Zweifellos wurde das rein Schauspielerische in der Operndarstellung niemals im gleichen Maß gefordert und allmählich auch gewährt als gerade jetzt. Mehr noch: das große Opernpublikum von heute, soweit es nicht nur der Musik wegen ins Theater kommt, scheint die alte Literatur nur auf dem Umweg des Schauspielerlebnisses mit sozusagen obligater Musikbegleitung genießen zu wollen. Diese Hörerschaft stellt unbedingt den Anspruch auf stärkste mimische Verlebendigung des Bühnengeschehens und erwartet auch vom Bild der Bühne besonderen optischen Eindruck. Mit diesen Forderungen, die heute überall längst zur Selbstverständlichkeit geworden sind, beginnt die Domäne des Regisseurs in der Oper. Eine Herrschaft, die sich, wie wir es oft genug erlebt haben, gegebenenfalls heftig gegen die Musik richtet und natürlich auch gegen ihren Statthalter im Theater, den Kapellmeister. Aber der Kapellmeister macht leider mit (auch der prominente, der es sozusagen nicht nötig hätte), wenn es gilt, ein in schöpferischer Einheit erdachtes Kunstwerk nach dem angeblichen Zeitgeschmack umzumodeln, wie einen nicht mehr ganz modernen Hut oder eine veraltete Robe. Im Vorjahr haben wir ja gehört und gesehen, wie sich das Wunderwerk »*Hoffmanns Erzählungen*« in ein peinliches Schaustück mit revueartiger Aufmachung verwandeln mußte.

Es ist an der Zeit, neben den positiven Möglichkeiten und künstlerisch gangbaren Wegen der Opernbearbeitung auch ihre Grenzen zu fixieren. Durch deren Erkenntnis würde manches von dem, was in den letzten Monaten auch sonst an Bearbeitung zu hören war, womöglich als Theaterereignis in den siebenten Himmel gelobt wurde und auch begeisterte Zustimmung eines Teils der Kritik finden konnte, ohne weiteres als Verschandelung des Kunstgutes gerichtet werden. Anderseits darf man auch nicht übersehen, daß die Berliner Opernsaison einzelne ausgezeichnete Inszenierungen älterer Werke herausgebracht hat, die speziell im Zusammenhang mit ihrer dramaturgischen und textlichen Revision sehr wohl als glückliche Lösung des Bearbeitungsproblems empfunden werden können.

Es hängt mit dem synthetischen Charakter der Oper als Form zusammen, daß die Bearbeitungsidee eines Werkes aus grundverschiedenen Quellen abgeleitet werden kann. Ob nun aber die Versuche, zu bearbeiten und neu zu gestalten, von der dramatischen Idee ausgehen oder kompositionstechnisch von der Partitur, ob die Bearbeitung als vorwiegend sprachliche Revision der Texte in Erscheinung tritt — *einer* übergeordneten Bedingung müssen alle diese Erneuerungen genügen: sie müssen den immanenten Gestaltungsgesetzen des alten Werks folgen. Sie müssen seinen Stil treffen, sie müssen den Vorstellungskreis des Autors in Wort, Ton und Bild kongruent nachzeichnen.

Was bedeuten diese theoretischen Forderungen für den Regisseur alter Opern? Man versteht sie sofort aus ihrem Negativ. Beispielsweise aus der sinnlos anachronistischen Praxis heutiger Operndarstellung, die der vor ein paar Jahren aufgetauchte Einfall des Shakespearischen Hamlet im Frack mit auf dem

Gewissen hat. Diese Idee eines Schauspielregisseurs hat seither manchen Kollegen von der Oper nicht ruhig schlafen lassen. Den also erweckten Phantasien danken wir es nun, wenn sich auf der Opernbühne mittelalterliche Gestalten in Jacketts nach dem letzten Schnitt bewegen, wenn Wotan vorzüglich rasiert seinen Speer schwingt, wenn Mademoiselle Carmen die gute alte Schenke ihres Freundes Lillas Pastia mit einer mondänen Bar vertauscht. Hier muß man sich nur über eine letzte Hemmung des Regisseurs wundern, die ihn davon abhält, Carmen am besten telephonisch verständigen zu lassen, daß die Herren Offiziere im Auto (oder besser noch im Flugzeug) aus Sevilla kommen.

Gewiß, diese Beispiele kennzeichnen nicht das Alltägliche und gehören teilweise dem Experimentierbedürfnis der Provinz an. Aber sie umschreiben doch deutlich die Begriffsverwirrung, die sich an das längst als historisch gesichert betrachtete Gut alter Werke knüpft und deren musikalische Funktion verkennt. Die Idee der alten Oper wird heute vielfach nicht mehr verstanden. Ihre musikalisch in sich geschlossene Formenwelt ignoriert. Verkannt wird der schöne Schein ihrer Traumwelt, ihres Märchendaseins, der sich jeder rationalen Deutung entzieht. Bisher selbstverständliche Voraussetzungen wie die naive Existenz der alten Oper wird man einer durch Sport und Technik orientierten Hörerschaft auch durch Aufführungen nicht näher bringen können, die in ihren szenischen Wirkungsmitteln etwas von der Gegenwartssensation dieser Technik ahnen lassen. Und wenn selbst in der alten Händel- oder Mozart-Oper die Drehbühne noch so schnell und häufig um ihre Achse rotiert — dem Geist des Werks kommen wir mit der Maschine nicht näher. Fürs innere Verständnis der historischen Theaterwelt wird auch unsere Zeit des »Tempos« nur durch geistige Gestaltung neu zu erobern sein. Die allein könnte uns wiedergeben, was früheren Generationen selbstverständlicher Besitz war: das Gefühl für das Übersinnliche in der Opernmusik. In der Märchensphäre der alten Oper schwindet das Bedürfnis nach rationalen Elementen. Ein Musikerdichter, wie E. T. A. Hoffmann, ein universaler Denker, wie Jean Paul, hat diese Gedanken längst ausgesprochen. Wer ihre Ideen begriffen hat, wird des lächerlichen Wunsches endgültig enthoben, in der alten Oper zu suchen, was sie nie geben kann und geben soll: das rational deutbare und diesseitige Element des Wortdramas.

An diesem Punkt der Ausführung muß einem Mißverständnis vorgebeugt werden. Das Bedürfnis vieler Regisseure, altes Opernwerk von Grund aus zu rationalisieren, hat zunächst nichts zu tun mit einer stark naturalistisch aufgezäumten Misenszene, die in begreiflicher Parallelbewegung zum Sprechtheater nach der Jahrhundertwende auf die Opernbühne übergegriffen hat. (Wie ja überhaupt die Korrespondenz der Darstellungsformen zwischen Oper und Schauspiel eine in allen Phasen der Theatergeschichte nachweisbare Wechselbeziehung bedeutet.) Naturalistische Opernregie ist bei einer ganzen

Stilgattung von neueren Opern selbstverständliches Gebot. So wird kein vernünftiger Bühnenbildner die italienischen Werke des Verismo vom »Bajazzo« angefangen bis zum epigonenhaft internationalen »Tiefland« d'Alberts anders inszenieren wollen als eben veristisch und naturalistisch. Und gerade dieser Darstellungsstil zeigt oft viel sauberere künstlerische Ziele als der letzte expressionistische Schrei. Denn der naturalistische Darstellungsstil ist meist von dem Gefühl der Werktreue getragen. Oft ist er rührend bemüht, Bretter und Kulissen der Bühne in ein getreues Abbild der Historie zu verwandeln, die Schauplätze möglichst zu photographieren. Ein Platz in Paris hat auf der Bühne genau so auszusehen wie das originale Paris, und die photographische Zuverlässigkeit wird zum szenischen Trumpf. Die offenkundigen Mängel dieser Inszenierungsart decken sich mit den geistigen Mängeln dieser Epoche. Nichts destoweniger kann bei den großen Ausstattungsopern die Manier realistischer Szenenbildung sehr vorteilhaft durchgeführt werden. Die gleichen Voraussetzungen gelten von der Operette. Und das naive Wirklichkeitsprinzip eines kleinen Berliner Vorstadttheaters, das den österreichischen Walzeroffizier samt Partnern mit historischer Gewissenhaftigkeit in der richtigen Uniform, mit den originalen Kaiser-Franz-Josef-Sternen und -Aufschlagsfarben zeigt, ist in seiner Linie sympathischer als das Experiment mit dem Sergeant Don José in feldgrauer Montur 1918 oder die modisch frisierten Wagner-Aufführungen in London.

Wie man überhaupt Bände gegen die meisten »aktuellen« Wagner-Inzenierungen zu schreiben hätte. Manche Regisseure fassen den Fall Wagner bereits als historische Angelegenheit auf, die man bei der praktischen Wiederbelebung auf dem Theater à la Tonfilm revidieren müßte. Man mag zum Bayreuther Gedanken stehen, wie man will — was der Meister an Wünschen, an authentischen Angaben und Vorschriften hier niedergelegt hat, ist für die Ewigkeit als sakrosankt zu betrachten. In diesem Sinn bleibt Bayreuth der einzigartige Hort der Pietät: vorbildlich für die Idee, ein Werk rein und fleckenlos in der Intention seines Schöpfers zu erhalten.

In diesem Zusammenhang interessiert ein Bayreuther Detail aus den Meistersingern, die *Siegfried Wagner* nach eigenen Entwürfen inszeniert hat:

II. Akt: Vor der Schusterstube. Fliedermonolog. Die großen Dolden, die über Hans Sachsens Tür hängen, zeigen keine Ähnlichkeit mit blühendem Flieder; es ist ein weißer Hollunderstrauch, der seine Äste vor der Werkstatt ausbreitet. Was bedeutet diese Einzelheit? Zur Zeit der Meistersinger, im 16. Jahrhundert, wurde, was wir heute Hollunder nennen, als Flieder bezeichnet. Die violette Blüte wurde erst später nach Deutschland eingeführt.

Dieses Beispiel erscheint als Exponent höchster, fast übertriebener Sorgfalt und Liebe gegenüber dem originalen Werk und den Vorstellungen, die sein Meister von der Bühnengestaltung haben mußte. Diesen Vorstellungen hat die Orientierung grade bei Wagner um so eher zu folgen, als die Überlieferung

seiner Wünsche in vielen Fällen eindeutig gesichert ist. Daß sich der moderne Regisseur trotzdem nicht sklavisch an die alte Kostümierung der Rheintöchter oder Blumenmädchen halten muß (die dem damaligen Zeitgeschmack und vor allem Schicklichkeitsrücksichten der achtziger Jahre Tribut zollten), versteht sich ja von selbst.

Die hier entwickelten Theorien beziehen sich ganz allgemein auf das Beispiel der älteren Oper. Für die Praxis moderner Theatermusik sind sie natürlich belanglos. Niemandem wird es einfallen, *Schönbergs* Monodram »Erwartung« nach den bisher skizzierten Gestaltungsprinzipien auszustatten und zu inszenieren. Doch gelten diese Grundsätze für das große Repertoire der Opernbühnen, das am Beispiel der Spitzentheater Berlin, Dresden oder München errechnet einen Durchschnitt von mindestens 60 bis 80 Werken ergibt. Etwa 40 Opern gehören in die historische Kategorie.

Wir haben nun in Berlin ausgezeichnete Bühnengestaltungen von *Verdis* Jugendwerken in der Städtischen Oper, eine auch dramaturgisch bemerkenswerte Wiedergabe der Hugenotten in der Staatsoper erlebt. Solche Vorstellungen, die den großen internationalen Opernspielplan von der Szene aus wirksam neu aufbauen, sind zweifellos der Prüfstein für die aktuelle Bedeutung der Opernbühnen. Wir alle stehen noch unter dem geradezu elementaren Eindruck des Gastspiels der Mailänder Scala unter Toscanini. Italienisches Musiktheater wird niemals überzeugender wirken als diese Stagione mit ihren altväterisch naiven und naturalistischen Dekorationen. Kein Bühnenmaler würde es in Deutschland wagen, den Verdischen Falstaff so auszustatten, wie ihn Toscanini hier gezeigt hat. Trotzdem war auch das optische Ergebnis dieser einzigartigen Aufführung nicht nur zureichend, sondern in gewisser Hinsicht gradezu ideal zu nennen, weil hier die theoretische Forderung von der Kongruenz der Szene mit dem Stil der Musik restlos erfüllt war. Bei den Aufführungen der Scala erschien alles wie aus einem Guß: Spiel, Kulissen, Orchester.

In Berlin, weniger in der Provinz, kann man glücklicherweise noch von einer Reinhaltung der Meisterwerke deutscher Klassik sprechen. Mit den romanischen Opern wird schon weniger sanft verfahren, während nach ein paar Exzessen eine gewisse Tradition bei Gestaltung von Werken wie der Zauberflöte oder Fidelio als selbstverständliche Forderung auftritt. In Wirklichkeit ist aber eine ihren Zeitgeist entstellende Aufführung des *Rossini*schen »Barbiers von Sevilla« nicht weniger beklagenswert als die Überstilisierung eines noch von Gustav Mahler so realistisch nachempfundenen Werkes wie Mozarts Figaro. Ist anderseits der Zeitstil des Werks allgemein getroffen und lenkt nicht erst die Bühne durch eine beabsichtigte Verschiebung der Raum-Zeit-Fixierung vom Wesentlichen des Bühnenvorgangs ab, dann bleibt es belanglos, ob etwa die historische Treue der Händelschen Barocke durch die stilistische Analogie der Sänger im Reifrock gesucht wird (Stilparallele, »Zeitstil«), ob-

wohl die Handlung im Altertum spielt. Wenn beispielsweise die jüngste ausgezeichnete »Maskenball«-Erneuerung der Berliner Städtischen Oper eine Weisung des Textbuches, die einen nordamerikanischen Schauplatz im 18. Jahrhundert fordert, frei ins Symbolhafte eines Bildes hinüberinterpretiert, so wird diese darstellerische Freiheit bereits aus der Entstehungsgeschichte des Maskenballs legitimiert, da Verdi aus Gründen der Staatszensur sein ursprünglich geplantes Szenarium aus der alten in die neue Welt transponieren mußte. Und wenn schließlich, um beim Beispiel Berliner Verdi-Aufführungen zu bleiben, die Staatsoper Traviata in modernen Gesellschaftszügen und Toiletten 1920 gibt (aktueller Stil statt Kostümtreue), so trifft auf die Traviata zusammen mit wenig anderen Werken der Literatur der Ausnahmefall, der Bilder der Bühne nicht in unmittelbar funktionale Abhängigkeit von der Musik stellt. Aber selbst im Fall der Traviata, deren private und gesellschaftlichen Konflikte in unsere Gegenwart nicht mehr hineinpassen, würde man das Kolorit ihrer Zeit eben deshalb als wohltätige Unterstützung des Gedanklichen empfinden können, während durch die aktuelle Verschiebung der Szene grade der Widerspruch von nun mehr geschichtlich und soziologisch verständlichen Problemen mit dem Empfinden der Gegenwart unvorteilhaft unterstrichen wird.

Bei der künstlerischen Bewertung neuer Bühnengestaltungen alter Opern wird also nicht die mathematische Permutationsformel, nach der eine noch nicht dagewesene Ausstattung errechnet wird, zu entscheiden haben, sondern der spielerische Impuls, der durchgängigen Beziehung zwischen Bühne und Orchester, zwischen Bild und Geste, Wort und Ton klar stellt. Ist diese Kardinalforderung heute fast immer die beachtete Voraussetzung aller Neustudierungen, so muß nunmehr die Forderung einer spezifisch musikalischen Regie hinzutreten, das Gebot einer aus der Musik heraus empfundenen Misenszene. Sprechen wir ein offenes Geheimnis ruhig aus: wir haben zwar einige gute Regisseure, die für die Oper tätig sind; aber Regisseure, die sich mit der Musikbühne beschäftigen und zugleich auch wirklich musikalisch sind, an denen fehlt es uns; wir können diejenigen, die der Bedingung Genüge leisten, leicht an den Fingern einer Hand abzählen.

Die Musik allein, die Partitur und ihre Anweisungen müssen vom Opernregisseur als Bewegung und Geste, als Rhythmus und Tanz umgedeutet werden, wie auch der Opernmaler die Musik des Werks als Licht und Farbe empfinden soll. Einer Oper ist keineswegs damit gedient, daß eine an sich sinnvolle Regie ihrer Handlung, deren Wert am Schauspielerischen absolut meßbar wäre, ohne innere motivische Beziehung neben der Musik herläuft. Trotzdem wäre eine solche Haltung der Regie turmhoch erhaben über der Selbstherrlichkeit eines Theatralikers, der Musik, Stil und Geist eines großen Kunstwerks bedenkenlos der Szene opfert. Die Zerschlagung von »Hoffmanns Erzählungen« zugunsten des Reinhardtschen Szenenprunks ist hier

als abschreckendes Beispiel der Opernregie, wie sie niemals aussehen darf, zu zitieren. Sie verwandelt die Opernform in eine Revue mit musikdramatischen Einlagen. Allerdings unter Wahrung der Kostümtreue! In dieser Hinsicht dürfte man Reinhardt keinen Vorwurf machen, der ja echt venezianische Gondeln, kostbare altitalienische Spiegel gezeigt hat und das vielbestaunte Wunder seines drehenden Palastes am liebsten mit importiertem Wasser aus dem Canale grande bespült hätte.

Für die Wiederbelebung des alten Opernwerks rechnen wir mit dem schauspielerisch und gleichzeitig musikalisch begabten Regisseur, der sich mit der Arbeit nicht selbst in Szene zu setzen wünscht; dem es ehrlich um den alten Meister zu tun ist. Dies wird nämlich heute oft übersehen oder ganz vergessen: daß die Meister der alten Oper durchwegs enorme Bühnenpraktiker waren, die von der lebendigen Bühne, meistens als Kapellmeister, herkamen, und die vom Theater wesentlich mehr verstanden als unsere Herren Opernregisseure zusammengenommen. Es ist überflüssig, die alten Meister zu korrigieren. Es genügt durchaus, wenn der Regisseur es intuitiv versteht, den Schöpferwillen aufzuspüren und nachschöpferisch auf dem Theater zu realisieren. Der Spielraum für den Regisseur bleibt auch in diesen Grenzen groß genug. Denn die Interpretierbarkeit der Texte, der Musik, der Partitur, ist dehnbar. Auch ein künstlerischer Dirigent, der mit sauberstem Willen zur Stilreinheit an eine Konzertaufführung der Matthäuspassion oder irgendeines anderen Werkes der Barocke herantritt, steht jenseits des Opernproblems vor ähnlichen Überlegungen wie der Regisseur im Theater. Auch da gibt es nur knappe Anhaltspunkte des Komponisten, die aber dem künstlerischen Erneurer genügen, jedes Werk in seinen Konturen treffend nachzuzeichnen.

Die Oper wird also Reservat des musikalischen Regisseurs bleiben müssen. Die szenische Erneuerung der alten Form ist nur denkbar in der ureigenen Sphäre der Oper als spezifisch musikalisches Theaterspiel. In der Vertiefung seiner musikgeborenen mimischen Möglichkeiten.

Kein Zweifel: die großen Kunstwerke sind alle bis zu einem gewissen Grad vieldeutig. Selbstverständlich wird also der individuelle Regisseur ebenso wie der individuelle Musikkonsument verschiedene Züge innerhalb des Werks wahrnehmen und lieben. Wie ja auch verschiedenen Zeiten bald diese, bald eine andere Komponente des Werks als wesentlich erscheinen kann, die dann eine Aufführung besonders unterstreicht und beleuchtet. Wenn noch vor drei Jahren in der Krolloper der revolutionäre Trotz des Figaro scharf herausgearbeitet wurde, wenn im Kriegsjahr 1870 die König-Heinrich-Szene im Lohengrin mit besonders patriotischer Teilnahme gedeutet wurde, wenn jetzt bei einer Aufführung der Meistersinger in Prag Hans Sachsens Schlußansprache »Verachtet mir die Meister nicht« von den politisch gedrückten Deutschen der Tschechoslowakei als befreiende Proklamation bejubelt wird,

so sind damit einige mehr äußerlich verstandene Beispiele solcher Interpretationsmomente gegeben.

Klar, daß im Zusammenhang der Opernregie auch die Effekte des Tonfilms eine mißverstandene Rolle zu spielen beginnen. Natürlich ist die eine oder andre technische Anregung, die vom Film kommt, auf der Opernbühne gut brauchbar. Versuche, die Wagners Tiefe des Rheins mit der Kraft optischer Illusionen lebendig gestalten, sind natürlich willkommen, und auch bei den meisten modernen Opern könnte man sich ohne weiteres eine tragende Rolle filmischer Technik denken. Aber alle übrigen Bestrebungen, auf der alten Opernbühne ein Konkurrenzunternehmen zum Tonfilmtheater zu veranstalten, gehören in den Bereich des unmusikalischen Dilletantismus. Eine Inszenierung alter Werke, die sich zu geben bemüht, was im Film, in der Revue, im Varieté beheimatet ist, steht auf dem gleich niedrigen Niveau wie der Operntonfilm, der das Wunderwerk nationaler Kunst, die Smetanas »Verkaufte Braut« geschäftstüchtig ruiniert, ein musikalisches Juwel von der Eigenart der Fugenouvertüre zur belanglosen Untermalung eines Bildes erniedrigt.

Niemals kann es Aufgabe der Oper werden, das Illusionsbedürfnis des Primitiven zu befriedigen. Dies ist Funktion des Films. Und der moderne »Nervenmensch«, der eine hundertprozentige Umstellung der Opernbühne in der angedeuteten Richtung erwartet, tut besser daran, seine Bedürfnisse im Tonfilm abzureagieren. Umgekehrt wird der wahre Opernenthusiast immer gegen die szenische Verhunzung seiner geliebten Werke protestieren. Es sei daran erinnert, daß Gustav Mahler als junger Kapellmeister aus Begeisterung für die klassischen Meister »Fidelio« und »Don Giovanni« aus dem Spielplan kleinerer Bühnen hinausintrigiert hat, um zu verhindern, daß diese Opern eine unwürdige Wiedergabe erfahren. Die Oper als Kreuzung zwischen Film, Revue und Theater — der wirkliche Musiker wird dies nicht erleben wollen. Ein Wort noch gegen die notorische Einseitigkeit der Theaterleute, gegen ihren ewig gleichen Leisten, über den sie alle Opern schlagen möchten. Es gibt einen Konstruktivismus der Bühne, der einer neuen Maschinenoper behagt, der aber Mozart oder Rossini nicht wohl bekommt. Die exzentrische Harlekinade, Steckenpferd zeitgemäßer Ballettmeister, ist im Tanz der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts fehl am Ort. Die plakatmäßige Andeutung aus Brecht-Weills »Mahagonny« paßt nicht für die Ausstattungsoper, die aktuelle Tanzkomik der Zeitbühne nicht für die historisch bedingte Offenbachoperette.

Wer Anteil an modernem Geist nimmt, wird sich hüten, sein Urteil kritiklos den Errungenschaften des letzten Schreis zu überlassen. Was sich heute auf der Opernbühne zuträgt, ist symptomatisch nicht nur für die Krise der musikalischen Kunst. Hier drückt sich die Rückentwicklung des Geistes zur Maschine in der Symbolik des Theaters aus, und wir werden möglicherweise in absehbarer Zeit vor der Alternative stehen, die Oper als Kunstbastard oder

gar nicht zu erleben. Dann wird der künstlerische Hörer verzichten, und auch der nachschaffende Künstler der Bühne wird sich niemals dazu hergeben, einen so fragwürdigen Kompromiß mit den Forderungen der Zeit zu schließen. So theoretisch das Bühnenproblem auch hier gefaßt sein mag — die Frage nach seiner praktischen Lösung hängt doch bedingungslos mit der Erfassung seines geistigen Gehalts zusammen. Und so groß wiederum die Neigung sein mag, die Erörterung aller Fragen ausschließlich auf die bühnenpraktische Seite hin zu verlegen — die Beurteilung ihrer Werte hängt allein ab von geistiger Erkenntnis. Von der Begründung alles Bühnengeschehens aus dem Wesen des Kunstwerks heraus.

DAS MUSIKALISCHE DRAMA IM ORIENT

VON

ERWIN FELBER-WIEN

Richard Wagner hat die Forderung erhoben, daß im musikalischen Drama alle Künste »unter der Kuppel des Dramas« vereinigt sein sollen. Die Handlung, die Musik, der Tanz, die Masken- und Kostümkunst, die Plastik der Szene werden der Dramatik dienstbar gemacht, von ihr gleichsam kuppelmäßig überwölbt. Der Meister von Bayreuth verwendet fast nur altarische Mythenstoffe, die letzten Endes im Sonnen- und Mondkulte wurzeln. Sie berühren sich mit den Mythen und Legenden des alten Indien, die schon in der grauen Vorzeit bühnenmäßig dargestellt wurden.

Wir dürfen vermuten, daß schon die Hymnen des alten indischen Rigveda vor mehr als drei Jahrtausenden in Dialogform, also mit Rollenverteilung, mit Musik, Gesang und Tanz dargestellt wurden. Schon frühzeitig wird neben Tänzen und Musik auch der Cailusha, der Schauspieler, erwähnt, der wiederholt mit dem Tänzer identisch ist. Die Götter selbst erfinden derbe, volkstümliche Tänze, die schon Keimzellen von Dramen sind. So verkündet der Rigveda: »Du hast ja begehrenswerte Kraft, o Indra, der du als ein Unsterblicher Heldentaten tanzest.« Das heißt wohl: Indra agiert die Heldentaten, er stellt sie im Tanze dramatisch dar. Wie bei allen Völkern liegt eben auch bei den alten Indern in den Tänzen der Götter, der Morgenröte, der Sonne, die am Himmel emporzieht, der Dämonen, die Fruchtbarkeit in der Natur und in der Vegetation wirken, der Ursprung des kultlichen Dramas, das mit Musik, mit Tanz und mit Anfängen der Maskenkunst verbunden ist.

Die Bedeutung der Musik kann nun für diese frühen kultlichen Spiele im Orient gar nicht hoch genug veranschlagt werden. Das kultliche Drama soll Zauber wirken und die Musik tut es erst recht. Wenn der indische Gott Krishna auf seiner Vina, einer Art Laute, spielt und dazu singt, so legen die

Königstiger in Frieden und Freundschaft ihre mächtigen Pranken mitten unter den weidenden Schafen und Kühen nieder, und die schrecklichen Kobraschlangen schützen mit ihren breiten Köpfen die lauschenden Singvögel gegen die Sonnenglut. Frühzeitig ranken sich um die Kindheit, um die Jugend und um die erste Liebe dieses indischen Über-Orpheus dreiteilige Volksschauspiele, Mysterien, die sogenannten Yâtrâs, die gleichfalls mit Musik und Tanz eng verwoben sind.

Das indische, wie ja überhaupt das gesamte orientalische Theater stellt eine Mischung von Schauspiel und Musik dar. Es gibt kaum ein Drama, in dem in gleichförmiger Weise, wie in unserem Schauspiel, nur gesprochen wird, und anderseits gibt es nirgends außerhalb Europas völlig durchkomponierte, in allen musikalischen Einzelheiten genau festgelegte musikalische Dramen, keine Oper in der Art der »Carmen« oder des »Lohengrin«. Gesang wechselt stets mit Sprache, wie in den altgriechischen Spielen, wie in den christlichen Mysterien, wie in den altitalienischen Schäferspielen.

Die indische Halbgöttin Urvasi darf ihrem aus dem Menschenreich stammenden Gatten Pururavas nur solange angehören, als sie ihn nicht unbekleidet, also gewissermaßen in seiner wahren Gestalt erkannt hat. Diese altindische Legende berührt sich zu tiefst mit der Sage von Lohengrin, der von dannen ziehen muß, da Elsa, das Erdenkind, ihn nach Nam' und Art gefragt hat. Im vierten Akt eines indischen Urvasi-Dramas irrt der König Pururavas, nachdem er die geliebte Urvasi verloren hat, halb wahnsinnig vor Schmerz durch die Wälder; Gesänge erschallen, lyrische Dichtungen sind eingestreut. Wie dieses orientalische Drama ist auch die Geschichte von Orpheus und Eurydike in der veränderten Fassung der indischen Legende mit Epik und Lyrik erfüllt: Ein Zauberer mit weißem Bart und großem Stab führt den Gatten, der seine geliebte Frau verloren hat, ins Paradies, wo er sie wiederfindet. Vereint kehren die Gatten ins irdische Leben zurück. Auch hier ist das Drama mit Liedern und instrumentalen Zauberweisen durchsetzt.

So eine Theateraufführung dauert im Orient viel, viel länger als bei uns; in Indien zieht sie sich den ganzen Tag vom Morgen bis zum Abend hin. Um die Mittagszeit, wenn die Hitze am größten ist und den Schauspielern eine Erholungspause nottut, erscheinen die lustigen Personen — wie der Narr oder die Krumme — grotesk gekleidet und bunt bemalt, und reißen in Wort und Gebärde ihre Scherze. Die Verwandtschaft dieser typischen Gestalten mit dem englischen Clown, dem italienischen Harlekin oder dem Hanswurst der deutschen Fastnachtspiele liegt wohl auf der Hand. Ist das heitere Intermezzo zu Ende, so zieht wieder ein ernstes Stück, gleichsam eine Opera seria, über die Szene. Ähnlich werden auf der klassisch japanischen Nobühne die ernsten Szenen durch das Kyogen, durch heitere Einlagen mit stereotypen komischen Figuren unterbrochen. Hier treiben der reiche Herr und sein Diener oder hohe Standespersonen ihre Späße.

Das japanische Nodrama hat das Erbe des alten chinesischen Theaters der Mongolenzeit angetreten und hält seit etwa dem 14. Jahrhundert streng an der Tradition fest. Seine durchaus in sich geschlossene Form bringt eine Mischung von alter Oper und Oratorium, die Szene ist im Grunde nicht dramatisch, sondern episch-lyrisch. Die Stoffe der Dramen sind der Götter- und Heldensage und der Dämonenverehrung entnommen, die Stücke wurden von Geistlichen, von Bonzen gedichtet, gleichwie die alten indischen Yâtrâs von Brahmanen und die alten abendländischen Mysterienspiele von christlichen Geistlichen und Äbten verfaßt waren. Die Sprache des No ist zur feierlichen Deklamation, zum Solo- und Chorgesang gesteigert, Pantomimen und Instrumentalsätze sind eingestreut. Auf dieser Festspielbühne lebt noch eine heute fast unverständlich gewordene heilige verschnörkelte Sprache, jeder einzelne Schritt der Schauspieler ist genau geregelt: im symbolischen Gleiten und Schreiten, im Heben des Fußes von der Spitze her, im Aufstellen des Fußes mit dem Hacken am Boden, in diesem Gehen und Drehen sind alle Grenzen zwischen Schreiten und primitivem Tanz förmlich aufgehoben. Großartig ist der Adel, die Hoheit der Bewegungen, die Pracht der buntfarbigen alten Kostüme. Die seltsamen lackierten hölzernen Gesichtsmasken und die genau festgelegten feierlichen Gebärden erinnern ebenso an die alte griechische Szene wie die dürftige Bühne, die vom Schauspieler über eine Art Schwebebrücke, den Blumensteg betreten wird.

Die Aufführung dauert auch hier viele, viele Stunden, der Orientale hat keine Eile. Vielfach werden nicht ganze Stücke, die das Publikum in gar zu starke Erregung bringen könnten, gespielt, sondern nur eine Auswahl von Szenen verschiedener Dramen. Der äußere Hergang ist ja dem Zuhörer genau bekannt, ihn interessiert die schauspielerische Leistung, die Möglichkeit mimischer Entfaltung im Rahmen der strengen Tradition. Der Schauspieler Japans, der jedes einzelne Rollenfach beherrschen muß, zieht scharfe Grenzen zwischen der Wirklichkeit des Alltags, die für den Künstler nicht maßgebend ist, und der Wirklichkeit seiner streng stilisierten Kunst. Er spielt nicht einen dem Leben abgelauschten Despoten oder Priester, sondern er stellt ihn so dar, wie es auf der Bühne seit altersher üblich ist. Sein Vorbild ist nicht der Realismus des Lebens, sondern die Tradition der Bühne und ihrer Typen. Er brüllt nicht und gerät nicht in Wut und Verzweiflung, sondern er stellt das Brüllen oder die Leidenschaft der Wut und der Verzweiflung mit den Mitteln des Bühnenstils dar. Zumal der Frauendarsteller der klassischen Bühne, die weibliche Mitglieder nicht duldet, hat einen ganz neuartigen Typus der japanischen Frau geschaffen, der in Sprache und Mimik, in Psyche und Bewegung von der Wirklichkeit abweicht und in eine ganz neue Welt weibliche Anmut und Schönheit versetzt. Wie der Frauendarsteller läßt auch sonst der Schauspieler die Stimme nicht natürlich frei ausschwingen, er behandelt vielmehr die Stimme als Kunst, er setzt sie künstlich an, er gluckst,

er singt tief rückwärts im Kehlkopf, zieht merkwürdige, durch ganze Oktaven gehende Glissandi aus dem Gesang, stößt Rufe und gellende Vibrati aus. Er verstellt förmlich gewaltsam seine natürliche Stimme, denn er meint, daß nur Kinder und Kutscher die Stimme »nach europäischer Manier aus dem Bauche kommen lassen«.

Der Orientale vermeidet auch sonst einen zu weitgehenden Naturalismus in der Kunst. Als der große japanische Schauspieler Tojuro einmal in der Rolle eines Bettlers zerrissene beschmutzte Kleider anlegen sollte, weigerte er sich entschieden und erklärte, das Publikum wolle sich im Theater erbauen. »Man soll es nicht durch übertriebenen Realismus abschrecken.« Der Stil gilt im fernen Orient alles. So befleißigt sich etwa Melawange, der berühmteste chinesische Schauspieler und Bühnensänger der Gegenwart, dessen Stimme im ganzen Reich der Mitte auf Schallplatten verbreitet ist, einer für unser Gefühl ganz unnatürlichen Art des Vortrags, die bald halsig klingt, bald gewaltsam in den Kopf getrieben ist. Er singt und spielt die großen historischen Persönlichkeiten der Vergangenheit, deren Größe gewissermaßen eine derart verkrampfte, gekünstelte stimmliche Darstellung verlangt. Handelt es sich hingegen um die gesangliche Darstellung von gewöhnlichen Sterblichen oder von Volkstypen, so erscheint das Singen mit der natürlichen Stimme und in der normalen Stimmlage angemessen.

Wie das Theater der Schauspieler ist auch das Puppentheater, in dem gleichfalls Sprache, Gesang und Tanz und instrumentale Zwischenspiele miteinander wechseln, dem Realismus abgewandt. Sein Ursprung weist auf den Kult hin. In Japan wurden die Puppen vor den heiligen Schreinen schon frühzeitig von den Priesterinnen zum Wahrsagen benutzt. Um das Jahr 1700 war das japanische Puppentheater derart populär, daß es mit dem Theater der Schauspieler in Wettbewerb treten konnte. Zumal blutrünstige Stücke wurden vom Publikum begehrt, ja es stand völlig im Banne der vom Kopfe aus bewegten Puppen, deren Bewegungen von Sängern und lautenartigen Instrumenten begleitet wurden. Als einmal der Puppenlenker den Helden — gegen alle Erwartung — sterben ließ, nahmen die Zuhörer eine derart drohende Haltung ein, daß dem Puppenlenker nichts anderes übrig blieb, als den Helden rasch wieder aufleben zu lassen, was jubelnden Beifall auslöste. Natürlich fehlt es auch im Puppentheater nicht an allerlei Späßen und Prügelszenen, an Schabernack, an Hanswurstiaden, an heiteren Einlagen. Die komische Figur, meist ein Kahlkopf, ist ein wesentlicher Bestandteil der Puppen- und Schattenspiele im ganzen Orient. Das fahrende Volk, die Jongleure und Schlangenbeschwörer, die Messerschlucker und Feuerfresser brachten eben schon frühzeitig gelegentlich von Volksfesten die Puppen- und Schattenspiele von Ort zu Ort. Die Urheimat der Puppen dürfte Indien sein. Um die Wende des ersten nachchristlichen Jahrtausends wird uns von einer indischen Theaterpuppe erzählt, in deren Munde sich ein Star verborgen hielt, der ganz geläufig

Indisch in Prosa und in Versen sprach. Man hielt diese Puppe für ein lebendiges Wesen. Von Indien gelangten die Puppen nach dem Osten, nach Java und über China nach Japan, anderseits nach dem Westen über Persien und Arabien schließlich nach Europa. Die Vermutung ist keineswegs von der Hand zu weisen, daß die indischen Zigeuner, die in allen Künsten eines fahrenden Volkes erfahren sind, frühzeitig zur Verbreitung der Marionetten und Puppen beigetragen haben.

Auch für die Ausbildung des Tanzes und der Pantomime dürfte Indien ein wichtiges Ursprungsland sein. Die sagenhaften Tänzerinnen an den Fürstenhöfen der Maharadschas spielen nicht Ballett in unserem Sinn. Zunächst tanzen sie sich, meist von einer Art Geige und Trommeln begleitet, allmählich in den Geist des Stückes ein, sie bewegen nur die Finger, die Hände, die Hüften und finden sich erst allmählich in die Hauptszene hinein. Dann tanzen sie ihren berühmten erotischen Pfauentanz oder andere Tierimitationen, sie mimen Schlangenbeschwörung, sie geben Bauchtänze zum Besten, sie tanzen Geschichten und Novellen von Göttern und Sterblichen, von Zauber und Eros, einfach, naiv, ohne sonderlichen Ausdruck. Sie tanzen Linien, Ranken, Ornamente, Arabesken, förmlich Muster ohne Ende, aber kein dramatisches Erleben.

Im alten Japan führten junge Tempeltänzerinnen schon frühzeitig in langen roten Hosen und weißem Obergewande, eine Krone auf dem Haupt und einen Tanzrassel mit vergoldeten Schellen in der Hand, symbolische Tänze auf und wurden dazu von Priestern mit Trommeln und Flöten begleitet. Im momodernen japanischen Ballett macht sich — wie in der Szene so auch in der Musik — oft genug europäischer Einfluß geltend.

Gleich den Puppenspielen dürften auch die Schattenspiele in Indien ihre Urheimat haben. Während sie in der Türkei allmählich aussterben, stehen sie auf der Insel Java noch immer in höchster Blüte. Die aus Büffelhaut geschnittenen bemalten Figuren werden da mit einem Hornstäbchen an die Leinwand herangeschoben, wohl an die 200 Figuren gehören zu einem vollständigen javanischen Wayangspiel, ferner ein etwa zwei Dutzend Musiker zählendes Gamelanorchester und schließlich die Hauptperson, der Dalan. Er singt und erzählt, er fabuliert über die alten indischen Mythen, er ergänzt und verändert die dem Hörer vertrauten Stoffe, er hat für den fernen Osten die gleiche Bedeutung wie vormals der Märchenerzähler für die Türkei, Ägypten und Arabien. Er ist oft in einer Person Schauspieler und Sänger, Dichter und Komponist, Improvisator und Raisonneur, in ihm ist Wagners Wunschtraum von der Universalität des Theaters in Erfüllung gegangen.

Freilich in ganz anderem Sinn, von ganz anderen Voraussetzungen aus: Bei dem Meister von Bayreuth sind alle Künste im Drama wieder vereinigt, in dem vom Dalan geleiteten Puppentheater sind sie noch nicht getrennt. Die Vereinigung aller Künste unter der Kuppel des Dramas, diese ideale Forde-

rung hat der Orient im Sinne Richard Wagners wohl nicht erfüllt. Aber mit natürlicher Selbstverständlichkeit greifen hier alle Künste der Szene im bunten Wechsel des Stils immer wieder ineinander. Religiös-Sakrales und Menschliches, allzu Menschliches, Ernstes und Heiteres, Volksschauspiel, Oper und Oratorium, Epos, Lyrik und Drama sind hier noch in naiver Weise zur »Einheit in der Mannigfaltigkeit« verbunden.

ITALIENISCHE DENKMÄLER DER TONKUNST

Nach den sieben, privater Initiative zu verdankenden Bänden von Luigi Torchi ist es leider lange still gewesen um die Wiedererweckung der sagenhaft reichen Schätze alter Musik im Lande Palestrinas und Monteverdis, deren Gesamtausgaben (gerade diese beiden Namen beweisen es) sonst vielfach von transalpinen Gelehrten unternommen werden mußten. Jetzt, unter dem heroischen Leistungswillen des Duce, kommen nicht nur die versenkten Schiffe des Nero wieder an die Oberfläche, sondern auch die versunkenen Klänge der alten Tonmeister sollen eine ihrer würdige Auferstehung erleben. Der Verlag Ricordi legt unter Beratung durch Gaetano *Cesari* einen mächtigen Folianten mit staatlicher Unterstützung vor: *Istituzioni e Monumenti dell' Arte musicale Italiana, Volume I: Andrea e Giovanni Gabrieli e la Musica strumentale in San Marco.* Es sollen also nicht nur Partituren geboten, sondern auch (wie es die »Deutschen Denkmäler« und ihre zweite Reihe, die »Bairischen«, mehrfach in ihren großen Einleitungen getan haben) die lokalgeschichtlichen Umwelten dargestellt werden, aus denen diese Kunstwerke vormals erwachsen sind. Dem entspricht auch die Gliederung des »Tomo I« innerhalb des »Volume I«: Es wird unter Beigabe köstlichen Bildermaterials in einer *Prefazione* von fast 100 Seiten eine Geschichte der Kapelle von S. Marco von 1403 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts gegeben, und dann unter sorgfältiger Durcharbeitung der Bibliographie Andrea Gabrielis auf 240 Partiturseiten eine Sammlung seiner Motetten »per cantor e sonor« bis 1590 vorgelegt. Bearbeiter des Bandes ist *Giacomo Benvenuti* (1885 bei Brescia geboren), ein Schüler von Enrico Bossi, dem man bereits Neuausgaben von Galuppi, Cavazzoni und Frescobaldi verdankt.

Soweit Stichproben eine Nachprüfung gestatteten, hat Benvenuti sehr sorgfältig gearbeitet. Seine historische Einleitung arbeitet das alte Material von Caffi auf Grund neuerer Forschungen nochmals durch und vermag manches zu berichtigen. Schade, daß er, obwohl die Arbeit erst 1931 abgeschlossen wurde, meinen »Paul Hofhaimer« von 1929 nicht mehr benutzt hat — er hätte da den von ihm ausführlich dargestellten Dionisio Memmo in einem hochinteressanten Brief von dessen Bruder Fantino als Schüler Hofhaimers kennen gelernt. Sonst aber beherrscht Benvenuti die Fachliteratur ausgezeichnet — es ist lehrreich, von dieser neuesten Darstellung her den Fortschritt seit dem (auch schon höchst verdienstlichen) Gabrieli-Buch C. v. Winterfelds zu ermessen. Mit diesem alten Werk von 1839 hatten recht eigentlich auch die Neudrucke der Meister von S. Marco eingesetzt, und man vergleicht unwillkürlich jene frühen Partituren mit den nun neuesten. Mit Winterfelds und Wasielewskis Neudrucken berührt sich Benvenuti ebensowenig wie mit Besseler; mit Torchi trifft er sich in drei Fällen, gibt aber hier verbesserte Lesarten. Seine Auswahl wird etwas wunderlich bunt durch die Betonung des eigentlich recht nebensächlichen Gesichtspunktes, nur all das zusammenzupacken, was ausdrücklich als instrumental gestützt verbürgt ist. So treten neben Orchestersonaten und Orgelricercare Bläserbearbeitungen der Janequinschen Battaglia durch Andrea Gabrieli und Annibale Padovano sowie bestimmte Motetten und Madri-

gale, kurz Beispiele *aller* damals in Venedig üblichen Gattungen von Festmusik — viel Klangherrlichkeit in jenem eigentümlich venezianischen Gemisch von pomphafter Feierlichkeit und eindringlicher Sinnenglut, gepaart mit Zügen idyllischer Innigkeit. Auch derjenige, den in erster Linie die deutschen Gabrielischüler Haßler und Schütz fesseln, wird aus dem Bande reichsten Gewinn ziehen. Die alten Schlüssel sind beibehalten, aber eine kleine Klavierpartitur unten an der Seite hilft dem Überblick »menschenfreundlich« nach. *Vivant sequentes!* Wie mag nun die Parallelunternehmung der *Monumenta Polyphoniae* Italicae von Casimiri und Dagnino aussehen? Italien erwacht; das spüren wir auch zum Wohl der Musik und Musikforschung.

H. J. Moser

* URAUFFÜHRUNGEN *

GEORG KOSA: DIE DREI WUNDER DES WAISENKNABEN JOSEF

(Budapest, Opernhaus)

Eigentlich ist dieses »Märchenspiel« eine Legende mit tiefer Bedeutung, den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse und den Sieg des ersteren darstellend. Der Inhalt: Josef, der Fischerknabe, hat sich mit seinem Goldfischfang eine Märchenprinzessin errungen, die ihn zum reichen Mann macht und an die Stelle seiner Hütte ein Schloß hinzaubert. Doch sein Nachbar begehrt Jozsis schöne Märchenfrau und fordert vom Fischerjungen drei unlösliche Aufgaben. Die Wunder werden aber mit Hilfe der Märchenfrau vollführt, das dritte sogar vom lieben Gott selbst, der auf Wunsch des jungen Schloßherrn zu ihm zu Tisch kommt. Die Darstellung zerfällt nach Strawinskijs Beispiel in zwei Teile: die Handlung wird choreographisch, pantomimisch dargestellt, während drei Holzfäller im Schloßhof mit melodischem Sprechgesang die erläuternden Worte des »Sprechers« singen. Die Musik schöpft aus der reinsten bodenständigen Quelle: aus der ungarischen Folklore. Sie ist im Vergleich mit den frühesten Werken des Komponisten auffallend abgeklärt. Dem Textbuch angepaßt wechseln tänzerische Teile mit ruhigen, choralmäßigen Gesängen der »Sprecher«. Die Partitur behält immer ihren legendenhaften, mystischen Charakter, sie illustriert das Geschehen ausgezeichnet, man könnte sagen, eine jede Geste ist vertont, oder umgekehrt ein jeder Ton sei »ausgetanzt«. Zum Schluß keine Apotheose mit Orgel und Fanfaren, sondern ein märchenhaftes Verklingen. Die Darsteller, die Chöre und der Märchenvogel leisteten Vollkommenes. Ebenso der Leiter des choreographischen Teiles, *Cieplinsky*, und der stilvolle Dirigent *A. Fleischer*. Besonderes Lob gebührt dem szenischen Apparat, der wahrhaft märchenhaften, gut stilisierten Bühne, deren Bilder von *Z. Fülöp* stammen.

E. J. Kerntler

JURGIO KARNEVICIAUS: GRAZINA (Kowno, Opernhaus)

Litauen hat seine *erste Nationaloper*. Hin und her hatte man überlegt: wer schreibt sie? Karneviciaus ist der Komponist: sein Librettist, *Inciura*, nimmt sich die Geschichte der Grazina, jener schönen Gattin des verärgerten, mutlosen, neidvollen Liutauras. Er läßt Vytautas im Stich, als der Kampf gegen die Kreuzritter anhebt, und Grazina selbst greift zum Schwert, springt in die Rüstung und wird eine Jeanne d'Arc Litauens. Auch ihr Ende ist brenzlich: sie stirbt auf dem Scheiterhaufen, einer heidnischen Sitte zufolge. — Karneviciaus meint es musikalisch zu gut. Er will die Nationaloper so national wie möglich färben und im ersten, allzu ausgiebigen Akte reiht er Tänze an Tänze, Folklore an Folklore, der Librettist der dünnen Handlung läßt einen Volkssänger nach dem anderen auftreten. Der letzte Akt ist überreich an Volksgebrauch. Nicht das Dramatische steht im Vordergrund, sondern die Sitte. Weil man zuviel Volkstümliches in ein Werk zusammenpreßte, wurde es wenig volkstümlich. Strecken dieses Werkes, so der zweite Akt, sind zu uninteressant, als daß sie fesseln könnten. Einzelnes ist gelungen und wird für litauische Musik aufschlußreich.

Es ist klar, daß man von diesem ersten Werk nicht alles verlangen kann, dazu hat man doch noch zu wenig Bühnen(opern)erfahrung. Zweifellos ist Karneviciaus ein für die Nationalmusik wertvoller Musiker, und *Bukscha*, der Dirigent, legte die Komposition musikalisch mit Sorgfalt aus. Die Premiere fand eine herzliche Aufnahme. *Gerhard Krause*

GEORG KAISER: DER SILBERSEE mit Musik von KURT WEILL (Magdeburg, Stadttheater)

Die Handlung, die sich von Aphorismus zu Aphorismus, von Song zu Song recht ledern fortschleppt, gibt Kaiser Gelegenheit zu mancher scharfen Randbemerkung. Kaiser zeigt das Leben der Zeit, er zeigt die klaffende Wunde. Aber er gibt keine Lösungen. Er läßt alles offen: Wintermärchen — »Wer weiter muß, den trägt der Silbersee« ... Preisfrage: Was ist der Silbersee? Wohin trägt er? Auch die recht zahm gewordene Musik von *Kurt Weill* gibt darüber keine Auskunft. Ein paar agressive Songs, die jedoch blaß sind gegen die Songs etwa der »Dreigroschenoper«. Dazu einige mit viel Raffinement instrumentierte Verbindungsstücke zwischen den halb gesprochenen, halb gesungenen Szenen. Ein Schauspiel mit zuviel Bühnenmusik? Oder eine Oper mit zu viel Sprechdialog? — Die Aufführung, vom Intendanten *Götze* inszeniert, mit Bühnenbildern von Ernst *Rufer*, unter der musikalischen Leitung von *Georg Winkler* wurde in keinem Betracht zu der Sensation, die mancher davon erwartet haben mochte. Singende Schauspieler, endlose Verwandlungen. Einige schauspielerische Leistungen im Zusammenwirken mit dem großen szenischen Aufwand sicherten der Premiere einen fast unbestrittenen, freilich aber keineswegs durchschlagenden Erfolg.

L. E. Reindl

OTTO WARTISCH: KAUKASISCHE KOMÖDIE (Nürnberg, Stadttheater)

Zu diesem lustigen Einakter schrieb der Komponist *Otto Wartisch* selbst das Buch. Es behandelt eine Erbschaftsintrige, bei der die Gauner durch das Liebesschicksal des lyrischen Paares geprellt werden und das Glück sich auf die Seite russischer Emigranten neigt. Wartisch führt eine internationale musikalische Sprache. Er liebt die thematische Filigranarbeit des Kammerorchesters. Die Anlage dieser flott skizzierten Partitur hat etwas Spielerisches. Die Ansätze zum Stil einer neuen Buffooper sind überall erkennbar. Jede Szene wird als »Musikstück« behandelt, so daß man auch auf Grund der formalen Dreiteiligkeit einzelner Sätze von einer dramatischen Suite reden könnte. Die eigentliche Begabung des Komponisten liegt in der harmonischen Erfindung, deren charakteristischste Klangbildungen teilweise eine geschickte leitmotivische Durchführung aufweisen. Sehr durchsichtig wurde das konzertante Orchester mit seinen spaßigen solistischen Randglossen behandelt.

Dem Einakter ging eine hervorragende, zu einer pausenlosen Wiedergabe zusammengefaßte Erstaufführung des »Jahrmarkts« von Mussorgskij voraus. Kapellmeister Alfons Dressel und Spielleiter Rudolf Otto Hartmann hatten beide Werke stilistisch überzeugend herausgearbeitet. Besonderen Beifall fanden die farbenfreudigen phantasievollen Bilder Heinz Gretes. Das vortreffliche Ensemble ergab ein lückenloses Zusammenspiel von Bühne und Orchester. *Wilhelm Matthes*

RICCARDO ZANDONAI: LA FARSA AMOROSA (Rom, Königl. Oper)

Zandonai lief im letzten Jahrzehnt ernsthaft Gefahr, eine große Zukunft — hinter sich zu haben. Das erste Jahrfünft seiner Opernwirksamkeit brachte ihm die drei verheißungsvollen Achtungserfolge des »Heimchen am Herd« (1908), der Conchita (1911) und der Melenis (1912). Das folgende Jahrzehnt sah ihn auf der Höhe zweier wirklich großer Erfolge mit Fancesca da Rimini (1914) und Romeo e Giulietta (1922). Aber das letzte Jahrzehnt brachte drei Mißerfolge mit Cavalieri di Ekebu (1925), La via della finestra (1927), Giuliano (1928). Es unterliegt keinem Zweifel, daß, abgesehen von den dreißig Hervorrufen des selber dirigierenden Komponisten, Zandonai diesmal ein bühnenwirksames und erfolgsicheres Werk geschaffen hat. Die Handlung, dem deutschen Musikfreund wohlbekannt, entstammt derselben Novelle »Der Dreispitz« von Alarcôn, die auch Hugo Wolf als Vorwurf für seinen »Corregidor« gedient hat. Aber der Textdichter Arturo Rossato, der heute ebenso der Modelibrettist zu werden scheint wie vor 30 Jahren Illica,

hat Morgenluft gewittert, als er die Handlung aus Spanien nach Oberitalien verlegte. Auch der Corregidor ist ein italienischer Podesta geworden, bei dem übrigens der Ochs von Lerchenau Pate gestanden hat.

So wie in Deutschland der Ruf »Zurück zu Mozart« erhoben wird, so ruft man in Italien »Zurück zur opera buffa«. Man verlangt eine Fortpflanzung jener imponierenden Ahnenreihe, die von Pergolesis »Magd als Herrin« und Cimarosas »Heimlicher Ehe« über Rossinis »Barbier« und Donizettis »Liebestrank« und »Don Pasquale« zu Verdis »Falstaff« und Puccinis »Gianni Schicchi« führt. Als deren Fortsetzer hat sich Zandonai mit seiner »Farsa amorosa« gefühlt. Und so wie er damit allgemeine Wünsche hinsichtlich der Gattung erfüllt, so ordnet er sich auch hinsichtlich des Stils unter. Die Oper bringt so gut wie nur geschlossene Musikstücke. Von der Ouvertüre, einer echt italienischen Sinfonia, zu den derben Volkschören der szenischen Intermezzi und von den Arien zu den Duetten und Quartetten ist jede Durchbrechung früherer Stilformen verpönt. Darin überspringt sogar manchmal Zandonai Verdi und Puccini und geht direkt zurück bis zu Donizetti. Wen er aber nicht überspringt, das ist Wagner mit seinem Leitmotiv. Es dient zur Kennzeichnung von Personen wie Handlungen. Ja selbst ein vierfüßiges»« Leitmotiv gibt es. Der Podesta wird bei seinen ersten Liebesversuchen durch das wilde Y-aen zweier Esel unterbrochen und auch daran erinnert das Orchester wiederholt, namentlich in dem szenischen Intermezzo der Weinlese, wo die braven Grautiere persönlich auftreten.

Hat also Zandonai alles getan, um sich eine, wenn man so sagen darf, programmatische Unterlage der Publikumsstimmung zu schaffen, so hat er den Zweck um so vollständiger erreicht, als ihm tatsächlich viel eingefallen ist. Seine Musik ist von frischer, quellender Melodik, natürlich und bis auf ein Forcieren des derben Volkstons auch ungezwungen. Und das hat das Publikum in hohem Maß gefangen genommen. Der Erfolg war damit gesichert. *Maximilian Claar*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Man durfte gespannt darauf sein, wie sich der einstmals so erfolgreiche »*Oberst Chabert*« von *W. H. von Waltershausen* nach einer Pause von zwei Jahrzehnten ausnehmen würde. Der Kriegsausbruch schnitt die weitere Verbreitung der so vielversprechenden Oper ab, und im Jahrzehnt nach dem Krieg vergaß man sie im Rausch der wie ein Sprühfeuer funkelnden »Neuen Musik«. Das Sprühfeuer ist erloschen, man ist wieder besinnlicher geworden, blickt bisweilen von der Generation der Jüngeren zurück auf die ältere Generation der Schaffenden, und diesem Wandel verdankt wohl der »Oberst Chabert« seine so späte Wiederaufnahme in der Berliner *Städtischen Oper*. Man hatte sich allerseits große Mühe gegeben mit dieser zweiten Etappe, die ja in der Regel für ein Opernwerk entscheidender ist als der Verlauf der ersten Aufführungsserie. Der Komponist hat sein Werk einer Überarbeitung unterzogen, die zumal den Schluß eingreifend umgestaltete. Die Aufführung selbst tat alles mögliche, um dem Werk zu seinem vollen Recht zu verhelfen. *Hans Reinmar* insbesondere beherrschte dauernd die Szene mit seiner gesanglich prachtvollen, schauspielerisch eindringlichen Wiedergabe der Hauptrolle, des in den Napoleonischen Kriegen verschollenen, totgeglaubten Oberst Chabert, der nach zehn Jahren als elender Flüchtling heimkehrt. Seine Auseinandersetzung mit der geliebten Gattin, die unterdessen eine Ehe mit einem anderen eingegangen ist, bildet den Inhalt der Oper. *Rosalind von Schirach* gab die zwischen den beiden Männern schwankende Frau, als Sängerin und Darstellerin vielfach fesselnd. Auch *Artur Cavara* und *Gerhard Hüsch* zeichneten sich in kleineren Rollen aus. Am Dirigentenpult stand *Paul Breisach*, mit bestem Erfolg bemüht um eine klare, eindringliche und klanglich gut abgewogene Wiedergabe der Partitur. An Regieführung und Bühnenbild stellt diese Oper kaum außerordentliche Ansprüche. *Rudolf Zindlers* Inszenierung und *Gustav Vargos* sze-

nische Ausstattung fanden sich mit den ihnen gestellten Aufgaben mit geschmackvoller Zurückhaltung ab. Nur einmal ging der Betätigungsdrang mit ihnen durch, als sie bei der Erzählung des Obersten illustrierende Filmbilder aus der Schlacht vorbeiflimmern ließen: eine für die Art dieser Oper unpassende bildliche Begleitung. Man darf einen beträchtlichen Publikumserfolg besonders der ersten Aufführung feststellen. Ob dieser Beifall einen Dauererfolg verspricht? Das scheint mir kaum wahrscheinlich. Der Musik Waltershausens fehlt bei mancherlei bedeutenden, ja meisterlichen Qualitäten der Reiz der persönlichen Prägung, der intensiven lyrischen Verdichtung. Eine fast immer geschmackvolle, dramatisch anmutende, überaus gewandt geschriebene Musik, die aber mehr illustrativ nebenher zu laufen scheint, als überzeugend das innerste Wesen der handelnden Personen auszudrücken. Daß sie, vor zwei Jahrzehnten entstanden, nicht die Zeit ihrer Entstehung verleugnet, würde nichts ausmachen, wenn ihr Wesen stark und mitreißend wäre. Daß sie sachlich, präzis ist, dramatischen Nerv hat, ist zu loben. Aber die bei den großen Meistern so bezaubernden lyrischen Ruhepunkte und Abschweifungen fehlen, und wenn etwas Derartiges erscheint, wie in dem rein gesanglich schönen Quintett, dann geschieht es auf Kosten des dramatischen Ablaufs. So nimmt man als musikhungriger Zuhörer diese Oper mit gemischten Gefühlen entgegen, unbefriedigt durch den Ton, die Haltung der Musik, stark gefesselt dagegen durch die dramatischen, oder präziser gesagt, theatralischen Vorzüge des bühnenwirksam aufgebauten Werks.

Die *Staatsoper* setzte ihren *Wagner-Zyklus* fort mit einer Darbietung des *Rienzi*. Für den heutigen Gebrauch ist eine zusammendrängende Bearbeitung des Rienzi unerläßlich, denn die gar zu ausschweifende Theatralik, die anhaltende Fortissimo-Pathetik, die mit handgreiflichen Banalitäten gar zu freigebige Musik macht die Urfassung bei einer Dauer wie »Götterdämmerung« kaum erträglich. Der Dramaturg der Staatsoper, *Julius Kapp*, in Arbeiten dieser Art bestens bewährt, hat die üppig wuchernde Partitur sachgemäß so eingerichtet, daß bei einer Aufführungsdauer von etwa drei Stunden die Handlung in allen wesentlichen Zügen gut zur Geltung kommt, daß des jungen Wagner vielfach erstaunlich glänzende und wirkungsvolle Musik weniger erdrückt wird von einer Masse konventionellen Füllsels. Natürlich wird man immer verschiedener Meinung sein können über die Art und den Umfang der Striche bei einem so radikalen Eingriff. Alles in allem hat jedoch Kapp hier, ähnlich wie bei seiner Hugenotten-Bearbeitung, eine sehr glückliche Hand gehabt, bis auf den etwas abrupten Schluß. Zum erstenmal betätigte sich Kapp auch als Spielleiter, und es gelang ihm, auch in dieser Eigenschaft sich durchzusetzen und eine Aufführung voll von theatralischem Glanz, dramatischen Akzenten und Schlaglichtern wirkungsvoll hinzusetzen. *Leo Blech* am Dirigentenpulte waltete mit Meisterschaft seines Amtes: man kann die Rienzi-Musik kaum temperamentvoller herausbringen. Rienzi war *Max Lorenz*, ein Tenorist mit prachtvollen stimmlichen Mitteln und der nötigen Ausdauer. Für die behinderte *Violetta de Strozzi* sprang bei der zweiten, von mir gehörten Aufführung *Vera Mansinger* ein, die sich mit der anspruchsvollen Partie der Irene sehr anerkennenswert abfand. Ganz hervorragend *Margarete Klose* als Adriano: ihre üppige Altstimme beherrschte mühelos die Szene, auch in den großen Ensemble- und Chorepisoden. Die Tanzpantomime im dritten Bild, von *Laban* einstudiert, war eine willkommene Unterbrechung der rauschenden Gesangs- und Musikfülle. Die von *Rüdel* betreuten Chöre herrlich im Klang, wie immer. Schließlich sind noch die von *Bernhard Klein* entworfenen Bühnenbilder mit Anerkennung zu erwähnen, architektonische Skizzen, Stadtansichten, landschaftliche Ausblicke, die der Vorstellung des mittelalterlichen Rom wohl entsprechen.

Hugo Leichtentritt

KONZERTE

Wir stehen im Zeichen der Brahms- und Wagnerfeiern, im dankbaren Erinnern an die einstigen Antipoden, die heute gemeinsam im Spielplan der Konzerte und Oper fester denn je verankert sind. Besonders der Widerstand gegen den »schwerblütigen, verschlossenen Brahms« ist endgültig als überwunden anzusehen, auch in seinen Instrumentalwerken. Es ist heute kein Risiko mehr, selbst in Volkskonzerten eine Brahmsfeier anzusetzen. Genau das gleiche Programm, Brahms' Violinkonzert, umrahmt von seiner Tragischen Ouvertüre und der Vierten, das *Furtwängler* seinem siebenten Konzert mit den Philharmonikern zugrunde legte, spielte das gleiche Orchester zwei Wochen später als Veranstaltung des Charlottenburger Volksbildungsamtes unter *Ernst Kunwald*, mit *Karl Kling-*

ler als Solisten. Hier fielen nicht nur Krümel von der Musikreichen Tische. Durch ein vernunftgemäßes Übereinkommen wurde beste künstlerische Arbeit über das sonst übliche einmalige Konzert hinaus fruchtbar gemacht, wurde in vorbildlicher Ökonomie die Möglichkeit geschaffen, um ein Billiges (leider noch immer der springende Punkt, auch für viele musikalisch Gebildete) gutgespielten Brahms zu hören. Der menschlich und künstlerisch sympathische Klingler wuchs als Solist weit über seine Quartettleistungen hinaus; wie bei *Flesch*, dem Solisten Furtwänglers, stand die gereifte Persönlichkeit hinter dem anspruchsvollen Werk. Jeder spielte es aus seiner Wesensart, die zu vergleichen töricht wäre, beide aber als echte Romantiker mit jenem Einschlag von Melancholie, der sich einstellt, wenn erreicht ist, wofür man sich fast sein Leben lang eingesetzt hat. Daß auch Brahms' Vierte, »Die Spröde«, hierin ein Gegenstück zur Tragischen Ouvertüre, den Hörer erfaßte oder sogar von ihm erfaßt wurde, dafür hatten Furtwängler und nach ihm Kunwald die Philharmoniker aufs vorsorglichste eingestellt.

Auch in seinem achten Konzert erwies sich Furtwängler mehr als Pfleger und Erhalter dessen, was wir aus unserer großen Musikvergangenheit bereits sicher in unserer Truhe haben, weniger als Sucher dessen, was neu dazukommen soll. Die Aufführung des Honegger-Werkes wurde aus unbekannten Gründen abgesetzt. Dafür hörte man die zweite Leonoren-Ouvertüre, eines der dirigentischen Meisterstücke Furtwänglers, dazu Beethovens seit langem nicht gemachte erste Sinfonie, unproblematisch wie es ihr zukommt und in jener unbekümmerten, kraftbewußten Haltung, mit der der Werdende einst auszog, die Welt zu erobern. Liszts Es-dur-Konzert wurde von *Lubka Kolessa* sehr temperamentvoll angepackt und stellenweise auch gemeistert; doch der virtuosen Strudel und pianistisch gefährlichen Strömungen sind darin so viele, daß sie schließlich die dazu nötige Überlegenheit nicht mehr aufzubringen vermochte. Man sah zuletzt nur zu, daß man beisammenblieb. Mit einer schönen Darstellung des Siegfried-Idylls und der Tannhäuser-Ouvertüre, als Erinnerung an den fünfzigjährigen Todestag des Meisters, schloß das Konzert.

Als *Klemperer* vor drei Jahren *Beethovens Missa solemnis* mit dem *Philharmonischen Chor* zur Darstellung brachte, glaubte man die einzig richtige Einstellung zu diesem gigantischen Bauwerk gefunden zu haben. Nach unablässiger Chorarbeit brachte er sie jetzt abermals zum Klingen, in einer Schönheit und Erhabenheit, musikantisch in einer organisch auflösenden Durchdringung und gleichzeitigen tektonischen Verklammerung, für die kein Wort der Anerkennung zu hoch ist. Ihre Aufführung war wie ein Gottesdienst, für den sie geschrieben wurde. Als das Werk verklungen war, entweihte kein Beifall den Eindruck. Klemperer hat die Missa mit an ihr wachsender Kraft zur selten gehörten Einheit gezwungen. Aber fast noch ehrenvoller für ihn ist, daß er das erreichte, weil er sich von ihr bezwingen ließ und auch in Einzelheiten jene sachlich kühle Haltung aufgab, die ihm lange Zeit eignete. Er folgte dem dynamischen Ausdruckszwange Beethovens bis in letzte Details hinein, doch ohne den großen Zug zu vernachlässigen oder gar die Melodik zu verweichlichen. Von dem bis zur Dämonie Musikbesessenen wurde der Hörer, hier in Andacht und Feierlichkeit, dort in erschütternder Größe des Erkennens und Bekennens, dermaßen unter Spannung gehalten, daß er wie in überirdischer Entzückung das Zeitgefühl verlor, niemals aber die klare, geistige Sicht. Das schwierige »Pleni sunt coeli« im Sanctus ließ Klemperer gemäß der Originalpartitur vom Soloquartett, nicht, wie es sich unbegreiflicherweise eingebürgert hat, vom Chor singen, zumal das Soloquartett diesmal von fast ideal schöner Zusammensetzung war: *Käte Heidersbach*, *Margarethe Klose*, *Charles Kullmann* und *Alexander Kipnis*. Als Dirigent hielt Klemperer den großen Aufführungsapparat straff und zugleich locker in der Hand, jene seltsame Atmosphäre schaffend, in der sämtliche Mitwirkende den Raum spüren, den sie zur Entfaltung ihres besten Könnens brauchen.

Über die Darstellung der Neunten Bruckners »in der Urfassung« durch *Eugen Jochum*, mit dem *Funkorchester*, soll hier nur bemerkt werden, daß sich diese Urfassung von der bisherigen Fassung viel weniger unterschied, als die Jochums von der Bruckners. Jochum wird jede Brucknerfassung gefährden, wenn er die nun einmal charakteristischen Gegenlinien nicht ausgesprochener und ausgeglichener herausarbeitet, was bei dem derzeitigen Stand des Funkorchesters allerdings unmöglich ist. Aber auch Jochums zweites, zu hochgegriffenes Ziel, die Darstellung von Beethovens Neunter mit Hilfe des *Kittelschen Chores*, der *Philharmoniker* und der Solisten *Mia Peltenburg*, *Frieda Dierolf*, *Charles Kullmann* und *Fred Drissen* fand keine befriedigende Darstellung.

— Dagegen hatte *Heinz Unger* mit seiner strengen, zielbewußten Arbeit an sich selbst in seinem letzten Konzert einen schönen Erfolg zu verzeichnen. Schönbergs »Pelleas und Melisande« und Strauß' »Till Eulenspiegel«, zwei schwierige Partituren, wurden in gewissenhafter Studierung herausgebracht. Wenn Unger jetzt die durch das Auswendigdirigieren gewonnene Bewegungsfreiheit dazu benutzen würde, die Darstellung noch stärker aus dem Momentanen heraus zu beeinflussen und rhythmisch präziser zu formen, wäre sehr viel gewonnen. Seine Solistin, die junge und ausgesprochen begabte Pianistin *Poldi Mildner*, hatte mit Webers Konzertstück und Strauß' Burleske einen starken Erfolg. — Den durch seine mächtig zupackende Aktivität bekannten Pianisten *Edwin Fischer* treibt es schon seit Jahrzehnten, seinem Instrument ein Kammerorchester zu verbinden und damit die aus dem Generalbaßzeitalter her bekannte Rolle des Klavierdirigenten wieder aufleben zu lassen, für die Bach eines der glänzendsten Beispiele war. Aus dem Reichtum der dafür vorhandenen Literatur hatte Fischer ein geschmackvolles Programm aufgestellt, darunter Stücke von Gabrieli, Dall'Abaco, Pergolesi, Bach, Haydn und Mozart.

Von den weiteren Kammermusikabenden sind zu nennen: der des selten zu hörenden *Wendling-Quartetts*, mit ausgezeichneten Reger- und Beethoven-Interpretationen, der des *Guarneri-Quartetts*, gekennzeichnet durch das hervorragende Zusammenspiel bei voller Selbständigkeit des Einzelnen, mit Kompositionen von Borodin, Rachmaninoff und Dvorak, letztere unter Mitwirkung *Karol Szreters*, und schließlich das Konzert des in seiner englischen Heimat mit Recht so hochverehrten Bratschenspielers *Lionel Pertis* und seiner Partnerin *Harriet Cohen*. Fast jeder bekannte englische Komponist hat ihm für sein Instrument ein Konzert geschrieben und gewidmet. Noch nie habe ich die Schönheit und Ausdruckskraft dieses Instruments in einem derart feinkultivierten Spiel bewundern dürfen, diese sammetweichen Dunkelheiten, dieses sonore Ansprechen auch in den oberen Lagen, getragen von der anschmiegsamen Klavierkunst seiner Partnerin. — Ebenfalls auf der Durchreise hörte man den früher so gefeierten tschechischen Geiger *Prihoda*, den einstigen Paganini-Spieler, der, obgleich er sich auf Bach, Brahms und Mozart umgestellt hatte, vor halbleerem Konzertsaal musizieren mußte. Aus Frankreich kam zum erstenmal *Pierre Fournier*, ein Cellist von Rang, der ein Schüler Casals' sein könnte. Boccherinis bekanntes Konzert spielte er vollendet, die Bach-Suite in C-dur nur technisch einwandfrei, inhaltlich zu gleichmäßig elegant.

Unter den Pianisten fiel *Winfried Wolf* durch eine tadellos gelungene Darstellung der fismoll-Sonate von Brahms auf, *Heinz Fischer* durch sein ernsthaftes Ringen um Bach und Beethoven. Der elfjährige Klavierspieler *Harold Rubens* ist zweifellos eine Begabung, im unbedenklich drastischen Zupacken ein richtiger, musikalisch unverdorbener Junge, und durchaus nicht frühreif. Man sollte ihn aber nicht Chopin spielen lassen, ihn überhaupt vor der Öffentlichkeit noch einige Jahre bewahren. — Neue Gesangstalente sind jetzt selten geworden. Einstweilen glänzen noch immer die bekannten, unter ihnen *Maria Ivogün* als ein Stern erster Größe, die Altistin *Alexandra Trianti*, mit der sie einen Duettenabend gab, weit überstrahlend, und *Emmi Leisner*, deren dritter Liederabend eine Brahmsfeier war. *Otto Steinhagen*

OPER

BRESLAU: Das Bemerkenswerteste im Opernspielplan der letzten Wochen waren die Aufführungen, durch den 50. Todestag *Wagners* angeregt. Ohne diesen Anlaß hätten wir wahrscheinlich auf den Abschluß der Ring-Inszenierungen noch lange warten müssen. Auch unsere Opernbühne hat auf die sinnlose These, Wagner habe abgewirtschaftet, reagiert, hat in den letzten Jahren eine Menge von neuen Sachen herausgebracht, die wenig versprochen und nichts gehalten haben, viel Kraft wurde unnötig verbraucht, an die begonnene Neugestaltung des Ringes dachte man kaum noch. Die Wagner-Feiern übten den moralischen Zwang aus, die »Götterdämmerung«, die uns fehlte, einzustudieren. Sie gelang orchestral unter *Hoeßlin* und szenisch unter *Hartmann*. Es zeigte sich aber, daß man für die Partien der großen Wagner-Werke nicht mehr die geeigneten Solisten zur Verfügung hat. Nur zwei Rollen konnte man im Sinn und Stil des Werkes besetzen: den Hagen durch *Gerd Herm Andra* und die Brünnhilde durch *Elly Doerrer*. Alles andere — der Gunther *Karl Rudows* mochte noch angehen — war unzureichend. Fragwürdig auch die Tristanaufführung, weil nur die Vertreterinnen der weiblichen Rollen — *Elly Doerrer* und *Herta Böhlke* — genügten. Man mag sich mit der vielleicht richtigen

Feststellung, daß Wagner-Sänger sehr rar geworden sind, entschuldigen. Aber warum sind sie rar geworden? Weil die Bühnen, die auf das Geschwätz von der Wagner-Überwindung hörten, sie nicht mehr erzogen, auch wenig danach fragten. Das Material ist da, die Erziehung fehlt. *Rudolf Bilke*

DANZIG: Zur Freude der Kenner tauchte einmal wieder *Cornelius'* »Barbier von Bagdad« auf. Mit *Hubert Klur* in der Titelpartie und den Liebesleuten *Lea Pilttis* und *F. Wehners* fand die köstliche Partitur durch *Erich Orthmann* eine feinfühlige Verwirklichung. Ihm ist auch der beste Teil an der Festaufführung des »Tristan« zuzuschreiben, während von den Sängern nur der prächtige Kurwenal *Wilh. Schmidts* und die Brangäne *Maria Kleffels* auf der Höhe waren. Eine Rehabilitierung des »Ernani« scheiterte an dem auch mit radikalen Strichen ungenießbaren Libretto, da keine hinreißenden Gesangsleistungen darüber hinweghalfen. Eine beschwingte »Bohème«-Aufführung bestätigte neuerdings die große Dirigentenbegabung *Gotth. E. Lessings*. *Heinz Heß*

DRESDEN: Zwei weitere Neueinstudierungen im *Richard Wagner-Zyklus* sind in schönster und würdigster Form herausgekommen, gestaltet durch einheimische szenische Kräfte. Beim »*Fliegenden Holländer*« hatte die Spielleitung von *Waldemar Staegemann* und die Bühnenbildgestaltung von *Johannes Rothenberger* in fast historischem Stil die romantische Illusionsszene verwirklicht, natürlich mit den Mitteln von heute und in Anpassung an den Geschmack von heute. Beim »*Tristan*« hatten Oberspielleiter *Alexander Schum* und Bühnenbildner *Adolph Mahnke* mit Glück eine Vereinigung von Realismus und Symbolik angestrebt, die aber mit feiner malerischer Stimmungskunst doch stets die Natürlichkeit des Landschaftsbildes wahrte und sich peinlich genau an Wagners szenische Vorschriften hielt. Der Eindruck war in beiden Fällen ausgezeichnet. Beim »Holländer«, der *Wilhelm Rode* als geifeierten Gast brachte und die stimmlich leuchtend schöne Senta der *Viorica Ursuleac* herausstellte, dirigierte *Fritz Busch*. Er suchte bei der ersten Aufführung durch starke Verbreiterung der Zeitmaße so etwas wie »Musikdramenstil« zu gewinnen, kehrte aber dann am zweiten Abend zum angemesseneren bewegten Opernstil zurück. Als Dirigenten des »Tristan« hatte man sich aber *Richard Strauß* verschrieben. Er brachte das Werk mit einer sehr glücklichen Vereinigung von Abklärung und Beschwingtheit heraus und wurde — für seine Verhältnisse — sogar ordentlich temperamentvoll beim Dirigieren und gab sich jedenfalls voll und ganz aus. Nachher erklärte er aber den Musikern, daß sei das letztemal gewesen, daß er »Tristan« dirigiert habe. Das Werk greife ihn nun doch schon zu sehr an. Somit wäre also dieser Dresdner »Tristan« in doppelter Beziehung ein historischer Abend gewesen.
Nicht so recht in Stimmung war man bei einer etwas unpassend in die Wagner-Feiertage verlegten Neueinstudierung von »Rigoletto«, obwohl Busch sie sehr temperamentvoll dirigierte und in *Erna Berger* und *Maria Cebotari* abwechselnd zwei vortreffliche Vertreterinnen der Gilda zur Verfügung standen und *Paul Schöffler* erstmals einen recht würdigen Rigoletto sang. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Die Oper beging das Gedächtnis *Wagners* unter der Leitung von Schmitt (Regie) und Drach (Musik) durch die festmäßige Aufführung des Nibelungenringes, der Solisten großen Formats ausgezeichnete Leistungen sicherten. Die Erstaufführung des »Mister Wu« von *d'Albert* entfaltete nur schwache Zugkraft, obgleich Karl Eggert (Regie) und Wilhelm Grümmer nichts versäumten, die chinesischen Karten des durch Leo Blech vervollständigten nachgelassenen Fragments richtig auszuspielen. Vorzügliche Qualitäten stimmlicher und darstellerischer Art setzten Albert Lohmann, Ellen Schiffer, Friedel Beckmann, Ladislas Vajda und Herbert Hesse ein. Ein Gastspiel *Georges Baklanoffs* als »Rigoletto« zeigte den packenden Typ des Verismo. Im Rahmen der Auffrischung alter volkstümlicher Werke wurde Lortzings »Undine« mit Ellen Schiffer in der tragenden Partie zu einem romantischen Erlebnis. Die Tanzbühne Walter Junks erheiterte ihre Gäste durch gelungene Deutungen der Kleinen Suite von Strawinskij, des »Dreispitz« von de Falla (Baltzer am Pult) und der grotesken Ballettpantomime »Doppelgänger«. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Der seit langen Jahren und nun endlich für das Wagner-Jubiläum versprochene »*Ring*« ist immer noch nicht komplett. Außer einer zum Repertoire gehörenden »Lohengrin«-Aufführung wurde daher nur eine Gedenkstunde veranstaltet, in der, von musikalischen Darbietungen umrahmt,

Oskar Bie mit jugendlichem Idealismus sprach.

Unter drei zeitgenössischen Einaktern erlebte einer seine *Uraufführung:* »*Der Roßknecht*« (nach einer dramatischen Skizze von *Richard Billinger*) von *Winfried Zillig*. Es ist der Kampf der alten wider die neue Zeit: der fanatische Knecht geht an seiner Liebe zu den Gäulen unter, als die Traktoren den Siegeszug der Technik verkünden. Der junge Schönberg-Schüler ist naturgemäß Anhänger der Zwölftontechnik, handhabt sie aber mit einer gewissen Freiheit, die neben dem Streben nach großen Formen auch kräftigere dramatische Akzente einfließen läßt. Die motivische Bindung beruht auf vier verschiedenen Dreiklangsformen, so daß trotz aller Linearität der Dissonanz nicht mehr jenes unbedingte Vorrecht eingeräumt wird, das sie vor einigen Jahren noch besaß. Daher hat der Grundzug dieses sympathischen Opernerstlings unverkennbar romantischen Einschlag. Echtes Theaterblut und starke musikalische Begabung lassen bedeutsame Weiterentwicklung erhoffen. — Volkstümliches wie Musikalisches von anderen Seiten her beleuchtend, ergänzten *Othmar Schoecks* in der Gestaltung fein ausgewogener »*Vom Fischer un syner Fru*« und *Hermann Reutters* herb-legendärer »*Der verlorene Sohn*« den anregenden Abend, dessen Durchführung größtenteils auf beachtlicher Höhe stand. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Man mag das Wagner-Jahr, ebenso wie seine Beethoven, Schubert und Goethe geweihten Vorläufer, zunächst als Ausreden eines leerlaufenden Bildungsbetriebes sehen, der, an keinerlei Gehalte und Substanzen zwangvoll gebunden, nach dem Belieben wechselnd ausgestellter Gipsmonumente sich richtet, um von ihnen den Schein der Berechtigung äußerlich zu erborgen. Man wird aber, der generellen Einsicht zum Trotz, im einzelnen genau zuzusehen haben, ob nicht doch etwa Zufall und Ideologie der Anlässe künstlerisch legitimierte Leistungen freisetze. Im Sinne dieser zweiten Frage ist die Frankfurter Neueinstudierung des *Parsifal* als besonderer Glücksfall zu vermerken. Seit Jahren gab es zu Karfreitag und und Ostern eine Aufführung von Wagners letztem Werk, die unwürdig heißen mußte; eine Aufführung, die als Repräsentation vielleicht ausreichte, von der Bedeutung des Parsifal aber schlechterdings kein Bild ergab. Das ist gründlich anders geworden. Der Dirigent *Steinberg* hat die musikalische Widergabe bis in die entlegensten Winkel ausgefegt und eine ungemeine Deutlichkeit erreicht, ohne dem Werk an Spannkraft etwas schuldig zu bleiben; der Regisseur *Graf* hat das Brimborium getilgt, ohne die geforderte Haltung preiszugeben, und eine Reinheit der szenischen Linienführung durchgesetzt, die vielleicht nicht den Backfischphantasien vom Gralsritter, um so besser aber dem Orchesterklang des dritten Aktes angemessen ist; dem dunkelsten, fremdesten und schmucklosesten, den wir von Wagner kennen — seinem eigentlichen orchestralen Vermächtnis an unsere Generation. Dazu einfache, ernste und dramaturgisch sinnvolle Bilder von *Sievert* — vielleicht im Klingsorakt nicht so deutlich, wie es in der szenischen Vorschrift sowohl, wie im Gang der Handlung, zumal der Beschwörung Kundrys aus der Tiefe gelegen ist. Solistisch fand ich die Aufführung im Zeichen des gesanglich und darstellerisch gleich überragenden *Martin Abendroth* als Gurnemanz. *Wörle* als Parsifal gab Glanz und Reinheit des Toren und ein Stück Natur dazu — weniger das Wissen und die Wandlung; die Kundry der Frau *Gentner-Fischer* brachte alle szenische und musikalische Erfahrung der hervorragenden Sängerin zur Essenz und war artikuliert bis zur leisesten Regung. Es störte ein schwächerer Amfortas und zumal der Klingsor des Herrn *Griebel*, der völlig ins Buffoneske abrutschte. — Zum Werk selbst, das heute vorab »weltanschaulich« diskutiert wird, sei soviel musikalisch anzumerken mir erlaubt: daß an Gewalt des Ursprungs, Fülle der Anschauung der Parsifal hinter Tristan und Meistersingern zurücksteht. Spricht man ihm dafür aber die höchste »Reife« zu, so rechtfertigt sich die Rede genauer als in dem vagen Sinn des abgeklärten, überschauenden Alterswerks. Nämlich technologisch. Das Auseinander von Tag und Nacht in jenen Schwesterwerken: die stufenreiche Diatonik der Meistersinger und die stufenarme Chromatik des

Maendler-Schramm Cembalo
Holz- oder Metallrahmen

Das Ideal des Kenners!
München, Rosenstraße 5

Tristan, wird für den letzten Wagner zum Problem: weder der romantische Rückgriff auf gewesene polyphonisch-tonale Seins-Ordnungen noch die widerstandslose Alleinherrschaft des dehnenden Leittons genügen seinem untrüglichen Forminstinkt. In den späten Teilen des Ringes ließ das Problem nur teilweise sich meistern — allzu groß ist die Macht des alten, vortristanischen Motivmaterials darin. Der Parsifal aber hat die volle Souveränität: hier ist die diatonische Transparenz der Dreiklangsharmonik etwa des Tormotivs chromatisch gebrochen und versetzt; die Chromatik des zweiten Aktes aber — Klingsor-Thema! — aus der puren Leittönigkeit zur selbständigen Stufenbildung getrieben; oftmals sind, wie im Amfortas-Motiv, beide Elemente in der Zelle zusammengedrängt, und damit wird eine einheitliche Durchkonstruktion des Stils erzwungen, die selbst bei Wagner ohne Beispiel ist und das Grundschema der nachwagnerischen harmonischen Entwicklung, die Chromatisierung der Neben- oder wenn man will, die Verselbständigung der chromatischen Stufen bündig vorzeichnet. Mit tiefer Sicherheit hat Brahms, der Meister der Nebenstufen, den Stil gerade des chromatischen Parsifal dem eigenen ähnlich gefunden — der Bogen, der zwischen Tristan und Meistersingern hier sich schlägt, überwölbt nicht bloß Wagners Werk, sondern ist der mächtige Rahmen für alle spätere Musik der deutschen Fragestellung bis zur Zwölftontechnik. Er wird bestehen, wenn aller Weihrauch verzogen, das letzte buddhistische Ornament des Parsifal verfallen sein wird: die ewige Ruine von Klingsors Zauberschloß.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GRAZ: Man kann sich keinen ärger niederschmetternden Unterschied denken, als den zwischen den künstlerischen Leistungen der vorigen und der gegenwärtigen Spielzeit. Im vorigen Jahre gab es bis Ende Februar sechs Opernpremieren, heuer ist »*Friedemann Bach*« die einzige — nebenbei bemerkt: völlig erfolglose — geblieben und dürfte auch die einzige bleiben. Aufführung von Repertoireopern ist nur mit Gästen möglich, als welche *Slezak*, *Baklanoff*, *Josef Schwarz*, *Pataky* genannt seien, von der ungeheuren Zahl von Verlegenheitsgästen zweiten Ranges ganz zu schweigen. Im Wagner-Gedenkjahre gab es bis jetzt ganze drei Werke des Meisters. Schon das spricht Bände für — oder besser gesagt: gegen — das System des Pächters. Als erfreulich ist nur zu vermelden, daß im nächsten Spieljahr die Stadtgemeinde die Oper wieder selbst übernehmen und einen Intendanten bestellen wird, falls die mit Sicherheit zu erwartende Subvention der »Ravag« eintrifft.

Otto Hödel

HAMBURG: Im Stadttheater brachte man »Margarete« in Neueinstudierung, ohne weitere Absicht, als mit dem alten bewährten Werk den Spielplan zu bereichern. Der *Richard Wagner*-Gedenktag wurde mit dem »Parsifal«, unter Leitung von Karl Böhm, und einer Morgenfeier begangen, in der Wolfgang Golther sprach. Verhältnismäßig viel regsamer ist die Schiller-Oper, die das Möglichste aus den Gebundenheiten ihres privatwirtschaftlichen Betriebes herauszuholen sucht: es gastierten eine Reihe prominenter Gäste, unter denen Namen wie Helge Roswaenge und Marcell Wittrisch erstmalig mit großem Erfolg in Hamburg bekannt wurden; außerdem fand noch ein Zyklus statt, der fünf der schönsten Stimmen der Berliner Opernhäuser verpflichtet hatte: Lotte Schöne, Margret Pfahl, Karin Branzell, Walter Großmann und, wie schon erwähnt, Wittrisch. Man brachte ferner einen zweiten modernen Opernabend, der, wieder mehr retrospektiv gerichtet, Einaktern von verschiedener szenischer Kleinform gewidmet war: »Schwergewicht« von *Ernst Krenek* und der Ballettsketch »Robes, Pierre u. Co.« von *Friedrich Wilkens* (auf einen nicht sonderlich einfallsreichen Text von Yvonne Georgi) haben einige musikalische Vorzüge, aber auch Eintagscharakter. Stark wirkt immer noch *Strawinskijs* »Geschichte vom Soldaten«, in der stilistischen Zielrichtung, die sich allerdings klanglich und zeichnerisch in einem äußersten Punkt doktrinär verdünnt.

Max Broesike-Schoen

HEIDELBERG: Seit letztem Herbst hat sich Intendant Hahn wieder auch auf Opern eingestellt, da in *Kurt Overhoff*, dem jungen Musikdirektor der Stadt, ein echtes Theaterblut nach Betätigung drängte. Sein »Fidelio« wurde eine sehr erfreuliche Leistung trotz ungleichwertiger Regie. Der musikalische Teil des »Troubadour« wurde von Overhoff auch günstig inspiriert, während der Stil in Gebärde, Haltung und Bewegung besonders der Titelrolle sehr zu vermissen war. Der starkausgeprägte Wille zum Ensemble darf bei den sparsam engagierten Solisten anerkannt werden, wenn auch außerordentliche Einzelleistungen sich nur zaghaft andeuten. Eine

runde, von musikantischem Behagen getragene Aufführung wurde Lortzings »Waffenschmied«, der mit Liebe vorbereitet wurde und auch der Zusammensetzung der vorhandenen Kräfte besser entsprach. Gewagt dagegen mochte es erscheinen, als erste Oper »Die Entführung aus dem Serail« anzusetzen. Mozarts sublime Kultur konnte nur ernsthaft angestrebt, kaum erfüllt werden. Alle Kräfte wurden zum »Barbier von Bagdad« in der ursprünglichen Fassung Peter Cornelius' von 1858 aufgeboten, deren Schönheiten gegenüber der Bearbeitung Mottls wirkungsvoll zur Geltung gebracht werden konnten.

Friedrich Baser

KÖLN: Die Aufführungen *Wagner*scher Werke sind in den letzten Jahren Höchstleistungen der Kölner Opernbühne geworden, das erwies abermals die Festreihe von Rienzi an bis zum Ring, die um die Osterzeit noch mit einer Neugestaltung des Parsifal beschlossen werden soll. Ihren großen Stil verdanken wir neben *Eugen Szenkars* dramatischer Orchesterführung, die zwar nicht immer Wagnerschen Vollklang einschließt, der eindrucksvollen und fast immer gültigen Inszenierung des Intendanten Hofmüller und einem achtbaren Ensemble, in dem *Gotthelf Pistor* und *Henny Trundt* vorbildlich führen. Ältere Opern gewinnen durch die Bühnenbilder des von München hergekommenen Otto Reigbert ein neues künstlerisches Gesicht, wie Cavalleria Rusticana und Bajazzo, die auch in der Spielgestaltung Walter Felsensteins, die sich nur noch von rein schauspielerischen Ideen befreien und zum Opernmäßigen bekennen müßte, eindringlich wirken. *Fritz Zaun* bewies ein feines Ohr für Rhythmus und Klang der französischen Spieloper in Aubers Fra Diavolo, dagegen konnte die neuzeitliche, in Wahrheit schon überlebte Auffassung des Spielleiters Heinrich Altmann, der den biedermeierlichen Räuberhauptmann als modernen Hochstapler im Auto ankommen und im Flugzeug entwischen ließ, nicht befriedigen, weil dieses moderne Spielexperiment nicht zum Stil der Musik paßte.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Nach dem Fortgang unseres Intendanten Schüler nach Leipzig führt *Wolfram Humperdinck* kommissarisch die Intendantengeschäfte unserer Oper. Er hat sich dabei ausgezeichnet bewährt. Nach der hervorragenden Aufführung von *Pfitzners* »Palestrina« erlebten wir einen erneuerten »Rosenkavalier« und vor allem die Vollendung der Neuinszenierung des *Nibelungenringes*. Mit der teilweise ganz außergewöhnlich gelungenen, über den provinziellen Rahmen weit hinausgehenden Wiedergabe der »Götterdämmerung« wurde Wagners 50. Todestag feierlich begangen. Humperdincks Inszenierung atmete durchaus Bayreuther Geist. Außerdem steht uns in *Grete Kraiger* eine Brünnhilde zur Verfügung, um die uns eine Weltstadtoper beneiden könnte.

Otto Besch

LENINGRAD: Die Staatsoper brachte ein neues Ballett »Die Flamme von Paris« (»Triumph der Republik«), das den revolutionären Massenaufstand mit Mitteln des Tanzes zum Ausdruck bringen will. *B. Assafieff (Igor Gljebow)* schrieb auf Motiven des jakobinischen Paris fußend eine hochwertige Musik. Obwohl das Ballett einen recht hübschen Beifall fand, zündeten die »Ca-ira-« und »Carmagnole«melodien durchaus nicht. Auch das nicht ganz geglückte Szenarium schwächte den Eindruck des neuen Balletts. Aus Anlaß des 50jährigen Todestages *Wagners* bereitet die Staatsoper eine Neuinszenierung des Ringzyklus vor. »Rheingold« kam bereits am Todestag des Meisters heraus. Auch *Tschaikowskijs* »Schwanensee« wird diesjährig in einer Neuinszenierung herausgebracht.

A. Constantin Beckmann

MAILAND: Die Scala hat die Opernsaison mit einer sehr schönen Aufführung der »Götterdämmerung« eingeweiht. Dieses Jahr sind zwei Opern von *Zandonai* in das Programm der Scala eingeschlossen worden: die »Giulietta und Romeo«, eine Neuheit für Mailand, und »Una partita«, die zur Uraufführung gelangte. Beide Opern ernteten einen guten Erfolg. Die erste entwickelt sich kraft des Inhalts fast symmetrisch mit der »Francesca da Rimini«, die den Namen Zandonais bekannt gemacht hat, besitzt aber nicht deren Bewegungskraft und die Originalität der Eingebung. Trotzdem ist der Sinn für die theatralische Darstellung, den Zandonai vollkommen besitzt, stets gegenwärtig, und zwei Auftritte, die Rauferei im ersten Aufzug und jener der Presse im zweiten, gehören zu den besten Schöpfungen des tridentinischen Meisters. »Una Partita« besteht aus einem Akt, spielt im spanischen Gesellschaftskreis mit einem Don Juan »sui generis«. Es ist ein »Melodrama« im wahren Sinn des Wortes. Wir befinden uns mitten im alten Theater der Überlieferung, was den Inhalt anbelangt. Die

bekannte Tüchtigkeit des Rossato als Aufbauer der szenischen Darstellungen offenbart sich in diesem Libretto, dem es an Wirkungen und Kontrasten nicht fehlt. Zandonai hat dazu eine gefällige Musik geschrieben, die es weniger darauf absieht, einzelnen Personen und ihren Leidenschaften Leben zu geben, als vielmehr das spanische Milieu zu schildern. Noch ein paar Worte über die »Filanda magiara« (Magyarische Spinnerei) von *Kodaly:* Nach einem eingehenden Studium der musikalischen Seele seines Volkes schuf Kodaly diese Oper, in der Lieder, Balladen, Chöre, Nationaltänze eine Art Handlung geschaffen haben. Er harmonisierte das Ganze mit dem Geschmack und der Sachverständigkeit, die man von dem Autor des »Psalmus Hungaricus« erwarten konnte. Die Schwäche des Libretto und eine gewisse Eintönigkeit der Vorgänge schränkten das Interesse ein. Dem Komponisten wie dem Kapellmeister Failoni, der die ausgezeichnete Vorstellung leitete, fehlte der Beifall nicht. *Lodovico Rocca*

MÜNCHEN: Das Ereignis des diesjährigen Faschings ist die Erstaufführung im National-Theater des neugestalteten »*Vogelhändlers*«. Die Buchbearbeitung dieser alten *Zellerschen* Operette ist von Quedenfeldt und Brügmann geschickt zu einer »weiß-blauen« Verbeugung vor Bayern gemacht worden, die bei jeder der zahlreichen ausverkauften Häuser neue Begeisterung auslöst. Für die musikalische Neufassung, die sich vor allem auf eine Neuorchestrierung bezieht, zeichnet Arthur Bauckner. In schönen Dekorationen — Bayrischzell mit Wendelstein und Münchner Residenz um 1750 — wurde das harmlose Spiel sehr neckisch und bewegt ausgeführt. — Eine andere Neubearbeitung, *Donizettis »Lucia von Lammermoor«*, ist von Max Ettinger versucht worden. Dieses Stück, das die Scottsche Blut- und Schauerromantik mit Melodien Rossinischer Grazie und Unbedenklichkeit untermalt, ist in der Diskrepanz zwischen der Furchtbarkeit des Geschehens und der Heiterkeit der musikalischen Fassung wohl nur noch als Paradestück für einen Koloratursopran zu werten und auszuführen. Ettinger hat es unternommen, die Unmöglichkeiten des Cammaranoschen Textes auszumerzen; im ersten und letzten Bild sind beträchtliche Chorstellen fortgelassen, Szenen sind umgestellt und zusammengezogen worden. Das Ganze ist darauf angelegt, das leidvolle Schicksal der schließlich wahnsinnigen Lucia plastischer herauszuarbeiten, wobei allerdings einige Elemente der »großen Oper« leiden mußten. In Anny van Kruyswyk fand die anspruchsvolle Titelrolle eine glänzende Vertreterin. *Karl Tutein* dirigierte das Stück, das das Äußerste an geschmeidiger Begleitung verlangt, mit Geschick und Hingabe. Ob Ettingers Neufassung diese Oper für die deutsche Bühne wird retten können, muß die Zeit lehren.

Oscar von Pander

ROSTOCK: Als Gedenkfeier wagte die Oper eine szenische Aufführung von *Wagners »Hochzeit«*, von der ein Bruchstück — Chor, Rezitativ, Septett — durch einen glücklichen Zufall erhalten blieb. Die wenigen bisherigen konzertmäßigen Aufführungen hatten nur geringe Wirkung. Ganz anders die szenische Wiedergabe, die aufs neue den vollgiltigen Beweis erbrachte, daß Wagner von allem Anfang an als *dramatischer Dichter* erfaßt werden muß. Während die klangschöne Musik in der Art von Beethovens »Leonore« noch keine besondere zukunftsweisende Note bringt, wennschon sie sich aller opernhafter Anlehnungen der drei folgenden Jugendwerke grundsätzlich enthält, steht die *Dichtung* bereits auf sehr beachtlicher Höhe. Meisterhaft ist die Einführung, die auf das folgende Drama mit aller Deutlichkeit hinweist.

Der Schauplatz ein Burghof, auf der einen Seite der Pallas, auf der anderen das Münster, wie im zweiten Akt des Lohengrin. Chöre der Mannen und Frauen begrüßen den festlichen Tag der Hochzeit und Versöhnung. Ein kurzes bewegtes Gespräch zwischen Cadolt und seinem Vertrauten enthüllt uns seine sehnende Liebe zur Braut des Freundes. Der Hochzeitszug erscheint, wie das »Geheimnis« im Lohengrin spricht das kunstvolle Septett die Gedanken und Handelnden aus. Die Spielleitung von *Dr. Andreas*, der die Hochzeit ins Zeitgewand des Tannhäuser kleidete, die sorgsame Einübung der Chöre und des sehr anspruchsvollen Septetts, die ausgezeichnete Orchesterleitung *Adolf Wachs* rückten den überaus fesselnden dramatischen Gehalt der Dichtung in hellstes Licht. Ein einleitender Vortrag hatte die Zuhörer auf Dichtung und Musik so weit vorbereitet, daß jede Einzelheit und das Gesamtbild voll verständlich wurde. Die Wirkung übertraf alle Erwartungen. Es gereicht der Rostocker Bühne zu hoher Ehre, eine so vortreffliche Wiedergabe zustand gebracht zu haben.

W. Golther

WIEN: Den Wagner-Tag beging die Staatsoper mit einer Neustudierung und teilweisen Neuinszenierung des »*Parsifal*«. In die musikalischen Teile ließ *Krauß* sein Temperament einströmen, das nicht zündet, und sein Feuer, das nicht wärmt, und *Wallerstein* besserte an den alten, immerhin einheitlich entworfenen Bühnenbildern Rollers, weniger aus innerer Notwendigkeit, als aus Laune und Eigensinn. Seltsame Kandelaberbäume wachsen nun in Grals Gebiet, auf der Charfreitagswiese dominieren knallige Farbeneffekte, und der neue Verschlag, den Gurnemanz als Einsiedler bezieht, ist so geartet, daß er Mißdeutungen nicht ausschließt. Ganz neu ist Wallersteins Auffassung für Klingsors Zaubergarten: man sieht grün bepinseltes Mauerwerk, vor dem sich eine Wildnis algenartiger Gewächse, exotischer Schling- und Blattpflanzen ausbreitet, die offenbar die Aufgabe haben, mit den Fangarmen der Verführung nach ihren Opfern zu fassen. Giftige Treibhausvegetation, licht- und luftloses Dickicht ... mit der duftigen Musik der Blumenmädchen ist dieses Bühnenbild schwerlich in Einklang zu bringen. Es dichtet der Szene aufdringliche orientalische Schwülheiten an, von denen das zierliche Spiel der Motive wahrhaftig nichts weiß. — Ferner hatte man den ingeniösen Einfall, Donizettis »*Liebestrank*« gerade zu einer Zeit herauszubringen, wo es durchaus an geeigneten Gesangskräften fehlte. Wochenlang hat Wallerstein mit dem Chor fröhlicher Landleute geprobt, um ihn zu einem Präzisionsinstrument seiner Regie abzurichten, und für die musikalische Führung war eine unbestrittene Autorität wie *Ettore Panizza* gewonnen; aber daß sich auf der Bühne notorische Unzulänglichkeiten breit machten, das hat die oberste Leitung unserer Oper in keiner Weise gestört. Indessen, anonyme Präzisionsarbeit genügt nicht, es muß auch das Objekt, um dessentwillen der Liebestrank eingenommen wird, einigermaßen plausibel erscheinen, muß ein bißchen Stimme, ein bißchen Scharme, ein bißchen Persönlichkeit besitzen, sonst wird alle noch so gewissenhafte Probenarbeit nur müßiger Zeitvertreib sein.

Heinrich Kralik

KONZERT

BAMBERG: Den Höhepunkt im musikalischen Erleben des letzten Halbjahrs stellte ein Konzert der *Dresdener Philharmoniker* unter *Fritz Busch* dar, der die an Regers Klangbild orientierte Variationen über ein Volkslied (»Morgenrot«) des 18jährigen, talentierten *Gottfried Müller* zu wirkungssicherer Erstaufführung brachte. Das frisch geschriebene Werk gibt zu erkennen, daß das Streben der Allerjüngsten, sich gegenseitig an radikal-revolutionärem Elan zu überbieten, zum Stillstand gekommen zu sein scheint. Der Musikverein vermittelte auch die Bekanntschaft mit der Münchener Bläservereinigung unter *Rudolph Hindemith*, die mit bewundernswerter Exaktheit das sehr problematische Oktett von *Igor Strawinskij* spielten, ein reichlich mit Ironie und Satire durchsetztes Werk. Nach fünfjähriger Abwesenheit kam auch der Leipziger Thomanerchor wieder nach Bamberg und bot in seiner taufrischen Singefreudigkeit unter *Karl Straube* einen Abend, der zum Erlebnis wurde. *Paul Grümmer* brachte im Verein mit dem von seinem Bruder geführten Grümmer-Quartett mit italienischer, niederländischer und altfranzösischer Kammermusik die selten gehörte Viola da Gamba zu Ehren. Vielleicht fühlte sich durch diesen Abend der Bamberger Komponist *Lukas Böttcher* zur Komposition eines Konzerts für Gamba angeregt, das durch *Robert Grote* aus der Taufe gehoben wurde. Großem Interesse begegnet das ebenso gewagte als verdienstvolle Unternehmen des Pianisten *Karl Leonhardt*, an sechs Abenden das ganze Sonatenwerk Beethovens zur Darstellung zu bringen. Die beiden ersten Abende erfreuten sich jedenfalls bei vollem künstlerischen Erfolg eines unerhofft guten Besuches. Das neugegründete Bamberger Konzertorchester unter *Karl Schäfer* trat mit schönem Erfolg an die Öffentlichkeit. Ein Kirchenkonzert, in dem die treffliche Sängerin *Sophie Höpfl*-Würzburg unter Mitwirkung von *F. Straub* (Orgel) und *M. Möhrlein* (Violine) Werke von Buxtehude, Händel, Bach, Reger, Haas und Rüdinger zu tiefer Wirkung brachte, hatte gleichen Erfolg wie ein von *P. Aubert Karg* veranstaltete musikalische Erbauungsstunde, in welcher dieser einen Festpsalm von *Gorissen* für Knaben- und Männerchor, Orgel- und Bläsermusik zur Uraufführung brachte. Aus der Weihnachtszeit ist noch bemerkenswert die *Uraufführung* der Kantate »Kreuz und Christnacht« für Alt, Kinderstimme, Orgel, Violine und Klavier (Harfe) von *Franz Berthold*. Die mit schönen Stimmitteln ausgestattete Konzertsängerin *Charlotte Wollenweber*, die bei gleicher Gelegenheit auch einige modern empfundene Weihnachtslieder von *Max Schmittkonz* aus der Taufe hob, er-

sang sich mit der Partie der »Seele« einen vollen Erfolg. *Franz Berthold*

BASEL: Weder die Ungunst der Zeitverhältnisse, noch das materielle Fiasko fast aller privater Konzertunternehmungen vermochten den überreichen Fluß musikalischen Geschehens fühlbar einzudämmen. In den von *Weingartner* besonders in der klassischen Domäne überlegen geleiteten Sinfoniekonzerten hörte man als Novitäten von recht unterschiedlicher Bedeutung die »Nursery«-Suite von *Edward Elgar*, die zweisätzige Musik für Orchester »Persephone« von *Pierre Maurice* und *Rimskij-Korsakoffs* amüsanten »Hummelflug«. Von den Solisten interessierten *Piatigorsky* im Cellokonzert Dvoraks und der greise *Emil von Sauer*, der Beethovens Es-dur-Konzert wunderbar abgeklärt spielte. *Schumanns* »Manfred« mit *Ludwig Wüllner* und *Anna Wüllner-Hoffmann* als Sprechern bildete den Höhepunkt des Pensionskassenkonzerts.
Sehr rührig zeigten sich Kammerchor und Kammerorchester unter *Paul Sacher*, die neben selten gehörten klassischen Werken für Klarinette mit Louis Cahuzac *Paul Hindemiths* »Konzertmusik für Klavier (Walter Frey), Blechbläser und Harfen« sowie die »Psalmensinfonie« von *Igor Strawinskij* mit einem fast fanatischen Willen zur Vollendung darboten. Hinreißender Schwung war auch den drei Abenden eigen, in denen *Edwin Fischer* im Verein mit *Käte Aschaffenburg* und *Agi Jambor* sämtliche Klavierkonzerte Bachs interpretierte. — Auch der Basler Gesangverein unter *Hans Münch* stellte sich in einem Abend zeitgenössischer schweizerischer Musik in den Dienst der Moderne. Neben *Honeggers* »Judith« wirkten *Othmar Schoecks* »Trommelschläge« ein wenig äußerlich, während *Kloses* Epilog aus »Der Sonne Geist« durch die Reinheit künstlerischer Gesinnung, *Fritz Bruns* »Verheißung« durch monumentale Größe fesselte. *Pablo Casals*, *Karl Erb* und *Bronislaw Huberman*, von *Adolf Hamm* auf der Münsterorgel hervorragend assistiert, boten vollwertige Proben ihrer Künstlerschaft in den privater Initiative und Opferwilligkeit zu dankenden Meisterkonzerten im Münster.
Gebhard Reiner

BREMEN: Die Konzerte der Philh. Gesellschaft unter *Ernst Wendel* übernahmen wieder die altgewohnte Führung des Bremischen Musiklebens. Eine glänzende Entfaltung all ihrer musikalischen Kräfte (das ausgezeichnete städtische Orchester, der Philh. Chor, erstklassige Solisten — *Annemarie Sottmann*, *Andre Kreuchauf*, *Paul Lohmann* — und Wendels geniale Inspiration) brachte die eindrucksvolle Aufführung der naiv-pompösen »*Jahreszeiten*« von *Haydn*. Das übliche Pensionskonzert führte zum erstenmal die einheimische, kaum siebzehnjährige Pianistin *Marianne Krasmann* mit Tschaikowskijs Klavierkonzert in d-moll auf das große Podium; sie erwies ihre künstlerische Berufung. Im gleichen Konzert kam noch die »Nußknacker-Suite« zur Aufführung. Damit erreichte die Renaissance Tschaikowskijs, dessen Violinkonzert in D-dur mit *Huberman* und dessen »Pathétique« vor Weihnachten gleich zweimal aufgeführt wurde, zuerst vom Konzert-Verein, dann von der Philh. Gesellschaft (nicht umgekehrt, wie im vorigen Bericht angegeben wurde) einen Rekord an Aufführungen. In einem Kammermusikabend des Konzert-Vereins erwies sich *Grete Schöberl* (Berlin) mit den gefürchteten Variationen und Fuge von *Reger* über ein Thema von Telemann als reife Virtuosin von geistigem und physischem Format und zweifellos glänzender Zukunft. *Gerhard Hellmers*

DANZIG: Als einzige Neuheit setzte *Henry Prins* in den Philharmonischen Konzerten *Prokofieffs* liebenswürdig-spielerische, doch nicht mehr sehr junge »Klassische Sinfonie« vor. Sonst beherrschten die Solisten das Feld: *Kempff* mit Mozarts C-dur-Konzert, *Graveure* mit Händel-Arien. Als geschmackvoller Interpret altitalienischer Klaviermusik stellte sich der Bologneser C. Valabrega vor. Unter den von heimischen Künstlern bestrittenen Abenden fesselte besonders einer von *Ella Mertins* und *Hugo Socnik* mit Werken für zwei Klaviere. Ein Kompositionsabend des Danzigers *Alfred Paetsch* machte mit einem noch um Gestaltung ringenden Talent bekannt.
Heinz Heß

DRESDEN: In einem Konzert mit der Dresdener Philharmonie brachte *Fritz Busch* eine *Sinfonietta* von *Hans Chemin-Petit*. Das fließend und klangvoll geschriebene Werk, das alte Formen mit gefälliger Gewandtheit erneuert, fand verdient freundliche Aufnahme. Als Uraufführung hörte man in den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle ein *Konzert für Violine und kleines Orchester* von *Hans Gál*. Daß ein Meister wie *Georg Kulenkampff* für diese Neuheit als Solist eintrat, kam ihr natürlich sehr zugute. Aber auch an

sich wirkt sie durch natürliche Musizierlust. Im ersten Satz sind Allegro- und Scherzoelemente anregend zusammengefaßt, der zweite schlägt den besinnlichen, sonoren Sarabandenton der Corellizeit an, der dritte ist ein frisches, aber auch vielfach mit Lyrik durchsetztes Rondo. All das ist mit kluger kompositorischer Technik gestaltet, fein, leicht, delikat im Klang — kurz ein Werk, an dem man Freude hatte. Am gleichen Abend hörte man noch das Vorspiel zu einer Oper »*Judith*« von dem Jungitaliener *Livio Luzzato*, eine komplizierte Sache für Chor, Solostimmen und Orchester, der gewisse Stimmungswerte eigen sind, die sich aber auch auf weite Strecken ins Chaotische verliert. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Der Städtische Gesangverein feierte das 80jährige Bestehen unter der Leitung seines dieswinterlichen Gastdirigenten *Heinrich Knapstein* durch *Händels* »Samson«. Mit dem Erscheinen *Fritz Buschs* am Dirigentenpult war das ungewöhnliche Erlebnis verknüpft, sinfonische Gaben von Mozart und Brahms ausdrucksgesättigt entgegennehmen zu können. *Max Fiedler*, der Brahms einen ganzen Abend widmete, war überraschend elastisch und setzte die gewählten neuromantischen Werke mit Georg Kulenkampff und Emanuel Feuermann in blühenden Klang um. Für neue Kammermusik warb Erwin Baltzer, der *Hindemiths* kontrapunktisch unmelodisches Trio für Bratsche, Saxophon und Klavier, *Ravels* Klaviersuite »Miroirs«, *Skrjabins* vier Präludien vorsetzte, bei *Vycpaleks* Suite für Bratsche polyphonisch klar abgesetzte Linien als Ausfluß virtuosen Könnens aufdeckte und mit der Erstaufführung der Lyrischen Suite für Sopran und sechs Soloinstrumente von *H. Chemin-Petit* die stärksten Gewinne fürs Gemüt erzielte. Ein Kammermusikabend des von Heinz Eccarius betreuten Collegium musicum hatte das Bruinier-Quartett zu Gast gebeten, dessen hochwertige Spielkultur u. a. für die Taufe des Streichquartetts von *Hans Humpert* eingesetzt wurde, aber in den sorglos verflochtenen Linien keine vertiefte Haltung spiegeln konnte.
Max Voigt

DÜSSELDORF: Die *Urfassung* von *Bruckners* Neunter, die *Weisbach* zu ergreifend monumentaler Wiedergabe brachte, sollte künftighin nur noch als einzige in Frage kommen. Denn trotz der scheinbar so geringfügigen Retuschen ist der ursprüngliche Charakter des Werkes weitaus herber und großartiger und dadurch für Bruckners Wesenheit viel kennzeichnender. Der Chor bewies am gleichen Abend seine hohe Fähigkeit mit *Heinz Schuberts* musikantischem »Hymnus« und dem ersten Schlußchor aus »Parsifal«. — Das junge *Düsseldorfer Trio*, das sich unter anderem des viel zu selten berücksichtigten g-moll-Trios von *Smetana* annahm, konnte großen Erfolg erringen. Aus Anlaß des Karnevals wartete die *Vereinigung für Neue Musik* mit köstlichen Grotesken von *Graener*, *Gruenberg* und *Grosz* auf. *Carl Heinzen*

GRAZ: Auch das Konzertleben ist todkrank. Im vorigen Jahre waren bis Ende Februar sechs Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters mit sechs Neuheiten, heuer, unter *Alexander M. Szenkar*, im übrigen eine starke Dirigierbegabung, deren zwei ohne Neuheit. Sonst hat nur die Mitteilung Interesse, daß die Grazer Chorvereinigungen »Singverein« und »Schubertbund« unter *Hans Hollmann* ein Novitätenkonzert für steierische Tondichter zusammen mit dem städtischen Orchester veranstalteten, wobei Orchesterbruchstücke von *Günther Eisel* aus der Oper »Der Findling«, eine mäßig begabte Arbeit, und eine Ballade für Cello und Orchester von *Egon Kornauth*, ein thematisch wertvolles Stück, zur Erstaufführung, und »Vier Musikantenstücke« des hochtalentierten *Hans Holenia* zur Uraufführung kamen. Außerdem wurde das Oratorium »Eines Menschen Lied« von *Otto Siegl* unter stürmischem Beifall wiederholt, das im vorigen Jahre hier seine Uraufführung gefunden hatte.
Otto Hödel

HAMBURG: Als Gastdirigenten erschienen im Zyklus der Sonderkonzerte mit dem philharmonischen Orchester nochmals *Otto Klemperer* und *Fritz Busch*, von denen Klemperer den weit größeren Erfolg errang. *Furtwängler* zollte dem Brahms-Jahr, das in Hamburg noch im Mai mit einer großen zyklischen Veranstaltung gefeiert werden wird, bereits einen Tribut mit einem Abend, der, mit *Alfred Hoehn* als Solisten (d-moll-Konzert), in der Individualität des Dirigenten, des prachtvollen Orchesters die gebührenden Sonderwerte erreichte. *Eugen Papst* brachte im Chorkonzert der Singakademie *Händels* »Samson«, in der für den heutigen Stand der Händel-Pflege in einigen Punkten revisionsbedürftigen Chrysanderschen Bearbeitung. Eine neue Komposition des jetzt in Hamburg ansässigen *Artur Hartmann*, ein abendfüllendes »Kleines Hauskonzert« (21 Nummern) für Kammer-

orchester und Gesang, das ich nicht hören konnte, wird als Werk geschildert, das in zeitkünstlerischen Beziehungen seines Inhalts und Stils wegen zu interessieren vermag. *Max Broesike-Schoen*

HEIDELBERG: Auch in seinem zweiten Konzertwinter bewährt sich der junge Musikdirektor des Städt. Orchesters als sicherer Führer, wennschon seine Grenzen deutlich abgesteckt sind: *Kurt Overhoff* ist Romantiker, dies aber ganz und ehrlich! Die Sinfoniekonzerte brachten Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 1 (mit der Cembalistin Alwine Möslinger), Mozarts Klavierkonzert in c-moll (mit Rudolf Müller-Chappuis), Schuberts C-dur-Sinfonie als Höhepunkt der Wiedergabe; Regers Ballettsuite in reicher Farbenbrechung, das Violinkonzert von Brahms mit Anatol Knorre, der die überanstrengten Erwartungen hier nicht erfüllen konnte; Hindemiths Konzert für Orchester op. 38 wurde gleich zweimal geboten, ohne damit vertieften Eindruck zu erwecken. Herbert Haag spielte den Orgelpart in Wolfgang Fortners Konzert für Orgel und Orchester mit Einsatz hohen Könnens gegen die unzulängliche Stadthallenorgel. Umrahmt war es von Strawinskijs Pulcinellasuite, die koloristisch reizvoll herausgebracht wurde, und Beethovens Pastoralsinfonie. Die Programmgestaltung der Volkssinfoniekonzerte bietet ähnliche Probleme: R. Wagners »Pariser Bacchanal aus Tannhäuser«; Tschaikowskijs Pathétique. — Der Bach-Verein bot einen würdigen Kammermusikabend des Klingler-Quartetts und einen Liederabend, der ganz nur unbeschwerte Anmut und Lieblichkeit war: Maria Ivogün sang, von Mark Lothar am Flügel hingebend unterstützt. Der Bach-Vereinschor sang unter Poppens Leitung Haydns »Jahreszeiten«. Im Solistenquartett ragte Ria Ginster durch Ausgeglichenheit hervor. — Zum alljährlichen Konzert kam *Furtwängler* mit seinen Berliner Philharmonikern: Edwin Fischer spielte das zweite Brahms-Konzert zwischen Mozarts Sinfonie in D-dur (ohne Menuett) und Beethovens Achter. *Richard Strauß* dirigierte nach einer nicht voll befriedigenden Mozart-Sinfonie zwei Werke analoger Entwicklung: seine sinfonische Dichtung »Tod und Verklärung« und die dritte Leonoren-Ouvertüre. *Friedrich Baser*

KÖNIGSBERG: Als weiterer Gastdirigent erschien in den Sinfoniekonzerten *Eugen Jochum*. Er hinterließ auch diesmal mit seiner großzügigen Deutung von Beethovens »Fünfter« tiefe und nachhaltige Eindrücke. Ein anderes Konzert leitete *Erich Seidler*, der musikalische Führer des hiesigen Rundfunks. Er brachte eine Sinfonie von *Max Trapp* in hervorragender Aufführung zu großem Erfolg. Hauptdirigent dieser Konzerte ist *Bruno Vondenhoff*, der uns *Hindemiths* Konzert für Streicher und Bläser (1930) vorsetzte. Bei glänzender Wiedergabe hinterließ das Werk einen sehr günstigen Eindruck. Die Zahl der Konzerte hat im übrigen gegen das Vorjahr nachgelassen. Nur wenn auswärtige Größen kommen, sind die Säle voll. In letzter Zeit waren es *Ad. Busch* und *Serkin*, das *Klingler-Quartett*, *Louis Graveure*, *Huberman* und die *Ivogün*. Die in früheren Jahren häufigen Abende einheimischer Künstler haben fast ganz aufgehört. *Otto Besch*

LENINGRAD: Der ständige Dirigent der Staatsphilharmonie *A. Hauk* eröffnete die Saison mit sinfonischen Werken von Tanejeff, Schostakovitsch und Schasorin. Die Aufnahme, die die Sinfonie Tanejeffs beim Auditorium fand, zeigte, daß das sinfonische Schaffen dieses Meisters mit Unrecht nur selten in den Programmen erscheint. Den Reigen der Gastdirigenten eröffneten *Fritz Stiedry* und *Oskar Fried*. Stiedry leitete 5 Konzerte, die 3 Sinfonien von Beethoven, die zweite von Brahms, die D-dur-Sinfonie von Mozart, die sechste von Bruckner, Mahlers »Lied von der Erde«, Hindemiths Konzert für Blas- und Streichinstrumente u. a. umfaßten. Fried eröffnete sein Gastspiel mit französischer Musik und bot die Phantastische von Berlioz und Ravels »Daphnis und Chloe« und »Walzer«. *Horenstein* debutierte mit Mozart und Mahler (Fünfte). Außerdem stand er am Pult eines Sonderkonzerts für die Arbeiterschaft des Werkes »Elektropritor«, welches die Ouvertüren zu »Figaros Hochzeit« und den »Meistersingern« und die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 brachte. Das Wagner-Gedächtniskonzert der Philharmonie unter Hauk setzte mit dem Trauermarsch aus der »Götterdämmerung« ein und klang in Fragmenten aus »Tristan« und »Parsifal« aus. Den Brahms-Gedächtniszyklus eröffnete Hauk mit der Akademischen Festouvertüre, der ersten Sinfonie und dem Klavierkonzert in B-dur. Erfolgreich debütierte der junge Dirigent N. Rabinowitsch mit Beethoven und Wagner, während ein anderer junger Dirigent, M. Schneiderman, die Jugend mit Werken von Grieg und Borodin bekannt

machte. Zwei russische Emigranten — S. Prokofieff und Alexander Boroseskij — traten an Klavierabenden auf, der erste mit eigenen Kompositionen, während letzterer ein Programm mit Bach-Busoni, Scarlatti, Beethoven, Brahms, Ravel, Liszt, Schimanowski, Debussy hinlegte. — Die Sänger des Usbekischen Ensembles verstanden es, mit antiken Antiphonen Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Prof. Dorliak vom Moskauer Konservatorium leitete das Gesamtgastspiel einer Brigade dieser Hochschule, in welcher die Sänger Kirilschek und Frl. Krugenvokaja, die Geigerin Bugatschewskaja und die Cellistin Kasoluparen durch bedeutendes Können angenehm auffielen. Das Großrussische Orchester, namens Andrejeff, brachte die »Pioniersinfonie« *A. Pasentschenkos* zur erfolgreichen Uraufführung. Die mexikanische Sängerin C. Mitchell verstand es, durch mexikanische und indianische Lieder die Aufmerksamkeit zu erregen. Der 20jährige Komponist V. Shelotinski hat seine zweite, dem Andenken der Opfer der Revolution gewidmete Sinfonie beendet. Wenn der Schtscherbatscheff-Schüler das Problem der revolutionären Sinfonie auch nicht gelöst hat, so hat er doch eine imposante mit Pathos geschwängerte heroische Trauersinfonie geschaffen, die demnächst in der Philharmonie zur Aufführung kommt.

A. Constantin Beckmann

MAILAND: Die Konzertsaison wurde mit drei Konzerten des Orchesters der Scala unter der Leitung der Kapellmeister De Sabata, Ferrero, Ghione eröffnet. Da dieses Orchester auf sechs Monate für die Theateraufführungen verpflichtet ist, so wurde ein zweites Orchester ausschließlich für Sinfoniekonzerte gegründet. Das erste wurde von *Max Reiter* dirigiert, der sich als ein sicherer und erfahrener Dirigent erwies. Er leitete u. a. das »Heldenleben« von *Strauß*. Im darauffolgenden Konzert machte er uns mit einer nach virginalistischen Kompositionen geschriebene »Suite Inglese« von *Ettinger* bekannt, eine Art Musik, die bekanntlich zu Zeiten der Königin Elisabeth blühte. Die jetzige Transkription in der Orchesterform, die ihr Ettinger gegeben hat, schien nicht glanzvoll und farbenreich genug. Großes Interesse erfuhr ein Konzert für vier Violinen und Orchester von Vivaldi, dem die Vorführung der Bachschen Transkription des Konzertes selbst für vier Klavizimbel folgte. Ein Konzert wurde von *Respighi* dirigiert, der zum erstenmal die für das Streichorchester umgeschriebene »Dritte Serie alter Tänze und Arien für die Laute« vorführte. Ebenfalls zum erstenmal ein »Adagio con Variazioni« für Cello und Orchester von Respighi, reich an geistvollen orchestralen Ineinanderwirkungen. Die »Società del Quartetto« hat die Saison mit einem Konzert *Artur Schnabels* (Mozart, Schubert, Beethoven) eingeweiht. Die »Società degli amici della musica« begann mit dem Konzert der tüchtigen Pianistin Navach. Das »Teatro del Popolo« hat einige Konzerte mit dem vorzüglichen Quartett Poltronieri gegeben und zu Ehren von *Brahms* eine Gedächtnisfeier veranstaltet und u. a. die 18 Liebeslieder-Walzer vorgeführt. *Lodovico Rocca*

MÜNCHEN: Als erstes Werk neuester Richtung erklang unter *Hauseggers* Leitung die *Honegger*-Sinfonie. Der musikalische Gehalt ist in ungeheuer gedrängter Weise zusammengeballt. In drei knappen Sätzen wird reiches thematisches Material mehr oder weniger improvisierend verarbeitet. Der erste Satz, mit motorischen Energien konzentriert geladen, wird durch überreiche Verwendung von rücksichtslos sich reibenden Imitationen etwas unübersichtlich; im ganzen trägt er eine kämpferisch-wilde Haltung, die nach gewaltiger Steigerung am Schluß pessimistisch-resigniert in ein Nichts verebbt. Das Adagio führt auf taktweise aufsteigenden Bässen, die die Grundbewegung liefern, eine Espressivolinie der Celli durch verschiedene Instrumentalgruppen zu leidenschaftlichem Ausklingen. Das Prestofinale, aus unbestimmten Gründen entsteigend, entwickelt sich zu einer Art Rondo mit einem naturhaft-primitiven Thema. Das bei aller Kürze schwierige Werk fand eine sehr präzise Wiedergabe und eine freundliche Aufnahme. — Dem Andenken *Alexander Ritters* brachte Hausegger eine Aufführung von dessen sinfonischer Trauermusik »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe«, eines jener programmusikalischen Werke, die in ihrem geschlossenen Aufbau und in ihrer streng logischen Entwicklung einen vergessen lassen, daß hier ein außermusikalisches Programm zugrunde liegt. — Aus der Flut von *Wagner*-Gedenkfeiern sei die Wiedergabe der *C-dur-Sinfonie* durch *Hans Weisbach* erwähnt, ein — ehrlich gesagt — weniger als mittelmäßiges Stück, das in keiner Hinsicht den kommenden Meister verrät. *Oscar von Pander*

NÜRNBERG: *Hans Weisbach* führte sich im Philharmonischen Verein mit einer charaktervollen Aufführung von *Bruckners*

Siebenter sehr vorteilhaft ein. Leider hatte er in der Geigerin Hedwig Faßbaender keine äquivalente Solistin für diesen Abend zur Seite. Der Abonnentenstamm zeigt nach wie vor eine große Abneigung gegen neue Musik. *Alfons Dressels* bescheidener Versuch mit *Wladimir Vogels* artistisch gemachten Orchesteretüden fand wenig Gegenliebe. Um so mehr konnte *Emanuel Feuermann* mit der souveränen Wiedergabe des Dvorakschen Violoncellokonzertes den Beifall auf sich lenken. Vorbildliches leistet *Karl Demmer* mit seinem Nürnberger Konzertvereinsorchester. Er brachte die Sinfonie des Bambergers *Karl Schäfer* zur Uraufführung, ein Werk, das durch den monumentalen Zug seines formbeherrschten Hauptsatzes imponiert und das im Lento auf erweiterter harmonischer Grundlage eine organgisch gewachsene Polyphonie erkennen läßt. Das Finale dagegen ist teilweise sehr roh gearbeitet und zeigt in der Wahl seiner thematischen Mittel zu wenig Selbstkritik. Eine glanzvolle Instrumentation nach Straußschen Vorbildern und eine glatte kontrapunktische Satztechnik besitzt *Karl Rorichs* Ouvertüre »Turandot«, die Demmer mit des Komponisten Vorspiel »Iphigenie« zur Uraufführung brachte. Die stärksten Eindrücke dieses Abends vermittelten neue Lieder für Sopran und Streicher von *Armin Knab*, die Henriette Klink-Schneider in ihrer glücklichen Dualistik von Choral und Volkslied stilistisch sehr überzeugend zur Geltung brachte.

In seinen Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik hatte *Adalbert Kalix* zwei weitere Werke von *Karl Höller*, das leidenschaftliche Klavierquartett und die groß angelegten Toccata-Improvisationen für 2 Klaviere mit viel Erfolg zur Aufführung gebracht. Eine schwere Kost bildete die atonale Musik des jungen, sehr begabten *Willi Spilling*, ein Streichtrio und Lieder nach Versen von George. Wesentlich leichter konnte sich daneben *Hermann Reutter* mit seinen »russischen Bildern« durchsetzen. Zu bewußt folkloristisch kehrt *Matthias Seiber* in einem Streichquartett und *Kodaly* in seinen Volksliedern den Ungarn hervor. Mehr Klangsinn als frühere Arbeiten zeigen die »Tonsätze für Klavier« von *Ludwig Weber*. Das reifste Werk dieser Abende blieb fraglos *Jarnachs* Soloviolinsonate. Die akademische Klaviersonate von *Erwin Heß* fiel daneben bedenklich ab. Kalix hat mit diesen Konzerten der Pflege neuer Musik wieder eine Basis geschaffen, wie sie gegenwärtig selbst in den deutschen Musikzentren nur selten zu finden ist. Eine wissenschaftlich gründlich fundierte Pflege wird in Nürnberg auch der alten Musik durch das »Kammertrio für alte Musik« und das »Collegium musicum am musikhistorischen Museum Neupert« entgegengebracht. Der »Verein für klassischen Chorgesang« und der »Fürther Singverein« vereinigten sich zu einer Aufführung der Beethovenschen »Neunten«. Der »Lehrergesangverein« griff auf Händels »Messias« zurück und der »Nürnberger Madrigalchor«, der »Mozartverein« und »Jugendchor« brachten Schütz' Weihnachtsoratorium nach langer Zeit in Erinnerung.

Wilhelm Matthes

PARIS: Es ist lohnend, die hauptsächlichsten im Laufe des vergangenen Konzertmonats aufgeführten Neuschöpfungen zeitgenössischer Komponisten unter die Lupe zu nehmen. »Kakemonos« von *Mariotti*, ein technisch sehr anspruchsvolles Orchesterwerk, hinterließ keinerlei zwingende Eindrücke. Die Substanz ist schwach, das formale Gewand uninteressant. Im Orchester Straram, dessen Dirigent *Walter Straram* sich in hervorragendem Maße für die neuzeitliche Komposition einzusetzen bestrebt ist, gelangte ein Concerto für Klavier und Orchester zur Uraufführung. Dieses routiniert gemachte Werk hat ohne Zweifel interessante Einzelheiten aufzuweisen, die auf kompositorische Begabung des Autors schließen lassen, ist aber sonst, insbesondere im langsamen Satz ohne Tiefgang und bleibt daher in der Hauptsache oberflächlich und wirkungsschwach. Eine »Sarabande für Orchester und Chor« von *R. Ducasse* erwies sich als eine recht eingängige Komposition, die sowohl diesseits als auch jenseits der atonalen Grenzpfähle Freunde finden wird. »Concerto für Orchester, Saxophon und eine Singstimme« von *J. Beers*, des Organisten der deutschen evangelischen Christuskirche, offenbarte in auffallender Weise, welche Diskrepanz zwischen dem Wollen und Vollbringen des Komponisten besteht. Dieses Concerto erwies sich als ein Werk, das zwar von einem vielwissenden Geiste geschaffen wurde, in dem aber dieses Wissen vor der Intuition die Vorherrschaft gewinnt. Immer dann, wenn man einen wirkungsvollen Abschluß voraussieht, führt uns der Komponist durch neue Langweilsgänge in ein anderes Wartezimmer. Am besten gerieten Beers der langsame Mittelsatz und einige Teile des Finale. Es ist dem Komponisten in der Art der Zusammenstellung — Orchester, Saxophon und Singstimme —

Originalität nicht abzusprechen. Allein in allen drei Teilen der Komposition der Frauenstimme keinen Text, sondern nur die Vokale a und i zuzuweisen, mag wohl als Experiment gelten, hat aber mit Gesang in des Wortes wahrster Bedeutung nichts zu tun. Als eine der stärksten Talentproben gab sich die Komposition *G. Hugons* »Le Ballet de la Reine de Saba« zu erkennen. Nach einleitenden Tonphrasen in Englisch Horn, Fagott und Klarinette — wobei man in ausgiebigster und peinlichster Weise an den Beginn des III. Aktes des »Tristan« erinnert wurde — zeigte es sich, daß der Komponist doch mehr zu sagen hatte, als man anfänglich annehmen mochte. Im Ablauf der Komposition verdichtete sich der reiche Ideengehalt zu bemerkenswerter Intensität, und man war überrascht, wie es Hugon gelang, mit verhältnismäßig geringen Mitteln so unerhörte Klang- und Tiefenwirkungen hervorzubringen. — Anläßlich bedeutender Konzertveranstaltungen ist u. a. der außerordentliche Erfolg *Emil Sauers* und der Triumph *Fedor Schaljapins* besonders hervorzuheben. *Heifetz* und *Brailowsky*, der in sechs Konzerten sämtliche Chopinwerke zum Vortrag bringt, wurden lebhaft gefeiert. *Alfred Piccaver* und *Elisabeth Gerö* boten im Orchester Lamoureux weit über dem Alltag Stehendes. *Weingartner* dirigierte im Orchestre Pasdeloup unter Mitwirkung des Chors von St. Gervais mit hervorragendem Publikumserfolg Beethovens Neunte und die Missa solemnis.

Otto Ludwig Fugmann

STRASSBURG: Von den Sinfoniekonzerten, die *Paul Bastide* leitete, konnte nur eins einigermaßen befriedigen; die beiden andern machten vor allem durch ihre wahllose Zusammenstellung einen verwirrenden Eindruck. Man hörte neben der Manfred-Ouvertüre und dem von *Alice Hekking* mehr schlecht als recht vorgetragenen Klavierkonzert von *Robert Schumann* ein nicht gerade hinreißendes Divertissement von *Gabriel Pierné*, zwei sinfonische Dichtungen »Baba-Yaga« und »Kikimorä« von *Anatol Liadoff*, die durch die reiche Verwendung russischer Volksweisen und durch die phantasievoll-farbige Instrumentation gefielen, Arien und Lieder von Bach, Méhul, Duparc, Berlioz, Händel, die in dem Pariser Tenor *Henri Saint Cricq* einen ebenso stimmgewaltigen wie tief musikalischen Interpreten hatten, die Orchestersuite »des Indes Galantes' van *Rameau* und die brillante Impression »Feu d'Artifice« von *Strawinskij*. Das Konzert, das *Bronislaw Huberman* zum erstenmal nach Straßburg brachte, vermittelte die »Tragische Ouvertüre« von *Brahms*, sein Konzert für Violine und Orchester op. 77 und zum Schluß die Pastoral-Sinfonie von *Beethoven*. *Bastide*, der mit Recht als einer der ersten Operndirigenten unserer Zeit gilt, war dem Orchester und den Solisten ein sicherer Führer. *Paul Paray* glänzte mit einem Programm, das seine enorme Wandlungsfähigkeit und Einfühlungskunst unterstreichen sollte. Die breit aufgebaute, trotz aller Leidenschaft herb empfundene 1. Sinfonie von Brahms erfuhr eine mit fast sachlicher Kühle geleitete Interpretation, an der höchstens das allzu krasse Herausarbeiten der Effekte auszusetzen war. Das Vorspiel zum »*Parsifal*«, *Ravels* kunstgewerblich schillerndes Tanzpoem »Der Walzer«, *Faurés* zartbeschwingte Bühnenmusik zu Maeterlincks »Pelleas und Melisande« und das unverwüstliche »Cappricio espagnol« von Rimskij-Korssakoff füllten den zweiten Teil des Abends. Ein sehr anregendes Programm bot *Fritz Münch*. Im Brennpunkt des Interesses stand die vor zwanzig Jahren entstandene Sinfonie des mit 24 Jahren verstorbenen *Heinrich Bienstock*, die jetzt erst zur *Uraufführung* gebracht wurde. Wir stehen einer solchen Musik, die zur Zeit ihres Entstehens noch das größte Aufsehen erregt hätte, kühler und abwägender gegenüber. Gleichwohl: hier entlädt sich eine großartige musikalische Phantasie, deren Suchen nach neuen Formen und Gestaltungsmöglichkeiten einen oft ergreifenden Ausdruck findet. Von den vier Sätzen sind die beiden Ecksätze zweifellos die eindruckvollsten. Weniger überzeugend wirkten die beiden Mittelsätze, ein Lento, das streckenweise viel zu breit und überladen in der Orchestration aufgebaut ist, und ein Vivace von quecksilberner Lebendigkeit. Am gleichen Abend gelangten noch die 2. Suite für Orchester von *Georg Enesco* und die Psalmensinfonie von Strawinskij zur hiesigen Erstaufführung. Die Suite des Rumänen ist reich an reizvollen thematischen Einfällen, überraschend einfach in der orchestralen Gestaltung und interessant besonders durch die Mischung von klassischen Stil und modernem Empfinden. Der »*Wilhelmer-Chor*« bot, unterstützt vom Städtischen Orchester und hervorragenden Solisten, eine prächtig beschwingte Aufführung der »Missa Solemnis« von Beethoven. — An bedeutenden Solisten hörte man *Cortot*, *Thibaud*, *Flesch*, *Friedberg* und noch einmal *Huberman*, der mit seinem ausge-

zeichneten Begleiter *Siegfried Schultze* einen eigenen Abend gab. *van den Broecke*

TURIN: Die oberitalienische Rundfunkgesellschaft hat Sinfoniekonzerte veranstaltet, die unter Beiwohnung des Publikums stattfinden. Die ersten wurden von *Respighi, Zandonai* und *Janssen* dirigiert. Respighi hat in Turin zum erstenmal seine »Maria Egiziaca«, ein Konzerttryptichon geboten. Es scheint uns eine der inspiriertesten Tondichtungen von Respighi. Zandonai leitete den dritten Akt der »Ritter von Ekebù« kraftvoll und echt, dann die »Ballata Eroica«, in der wir nicht den besten Zandonai finden, und den lebhaften »Trescone«. Janssen widmete sein Konzert amerikanischen Kompositionen. Wir bekamen Stücke von *Mac Dowell* (ziemlich konventionell), von *Robinson, Griselle, Bloom* zu hören, alle mehr unterhaltend als originell. Die »Prateria« von *Sowerby* schien uns ziemlich gehaltvoll, »Capo d'anno a New York« von Janssen geistreich und einnehmend. Es werden nun Marinuzzi, Molinari, Klemperer, Strawinskij usw. dirigieren. Der G.U.M. hat die Saison mit dem Pianisten *Maas* eröffnet. Das Programm war ausschließlich Bach gewidmet. Maas holte sich einen lebhaften Erfolg: er ist ein Künstler voll Kraft und Tiefe. Die »Pro Coltura« hat ihre Konzerte mit *E. Fischer* und seinem Kammerorchester begonnen: ich gedenke hier des »Ersten Brandenburgischen Konzertes« von Bach und des »Konzertes in mi b« von Mozart, die beide eine der Schönheit der Schöpfungen entsprechende Ausführung erhielten. Der Chorverein »Stefano Tempia«, der von M. Pistone geleitet wird, begann die Reihe seiner Kundgebungen mit einem Konzert, in dem die »Pfingstkantate« von Bach besonders gefiel.

Lodovico Rocca

WIEN: Gravitierte nicht neuerdings *Hermann Scherchen* nach Wien, um hier gelegentlich nach dem Rechten zu sehen, wir würden kaum auf unser Pensum an neuerer Musik kommen. Ergiebig in diesem Sinn war insbesondere das Konzert, das Scherchen für die »Ravag« und die Gesellschaft der Musikfreunde dirigierte. Zunächst wurde *Strawinskijs »Russische Bauernhochzeit«* — *»Les noces«* — gefeiert. Ein höchst ergötzliches Stück: drastische Kombinationen plappernder Chor- und deklamierender Solostimmen, von vier Klavieren und etwa einem Dutzend Schlagwerker lustig akkompagniert. Wie beim »Sacre du printemps« ist es das kultische Element, an dem sich Strawinskijs artistisches Wesen so herzhaft aufrichtet: aus der Erdnähe östlichen Menschentums empfängt die abendländisch müde Tonkunst neue Kraft oder doch neue Fähigkeit zu naiver, primitiver Wirkung. Jedenfalls geht es in der Musik dieser »Tanzszenen« ebenso urtümlich zu, wie bei den Bräuchen der Bauernhochzeit selbst, von denen das Programmbuch allerhand Naiv-Poetisches und Ungeniert-Drastisches erzählt. — Primitivität, bei Strawinskij zumeist ästhetische Pose, ist bei *Jos. Matthias Hauer* echteste, reinste Natur. Dieser seltsame Prophet unternimmt es, die Musik gleichsam neu zu entdecken, und das, was er schreibt, klingt in der Tat mitunter so, als müßte sie neu entdeckt werden, als stünde die Tonkunst an einem neuen Anfang, an der Schwelle einer neuen Kindheit. Hauer komponiert nach einem geheimnisvollen »Tropen«-System, dessen Permutationsregeln vermutlich auch bei den *»Wandlungen«* seines *»Kammeroratoriums«* in Anwendung gebracht werden. Was da zustande kommt, ist ungelenk, unplastisch und vor allem auffallend unrythmisch — kein schärferer Gegensatz als Hauers metrisches Gleichmaß und Strawinskijs rhythmisch elastische Pointen: diese Musik klingt so gar nicht »gekonnt«, eher unbeholfen und dilettantisch, aber sie ist doch irgendwie auf der rechten Spur. Sie fügt die Töne zu einer flächenhaften, gleichmäßig schraffierten oder ornamentierten Grundierung, auf die die schmucklose Zeichnungen rezitativisch geführten Gesanges abgesetzt werden. Mit dem Charakter der Hölderlinschen Gedichte, die Hauers Kammeroratorium heranzieht, steht der herbe, trockene und durchaus unsentimentale Klangstoff dieser Musik im besten Einvernehmen.

Heinrich Kralik

WUPPERTAL: Der wagemutige Leiter des Wuppertaler Theaterchors, *Heinz Anraths*, trat nach der Uraufführung der »Christnacht« von *Haas* mit seinem tüchtigen Kammerchor schon wieder für Neues ein: man hörte Werke von Baußnern, Pestalozzi und Karl Marx. Dazwischen machte Gertrude Hepp mit *Kreneks* »Reisebuch« bekannt. Ebenso wie die fast zu bescheidene »Dichtung« ist auch die Musik Skizze — voll Witz und Laune, bisweilen mit etwas Empfindung getränkt, manchmal ein bißchen banal: man wartet von einem Lied zum andern, bis der Komponist die Sache wirklich ernst nimmt.

Walter Seybold

BÜCHER

PAUL STEFAN: *Die Wiener Oper.* Augarten-verlag: Stephan Szabo Wien.

»Von den Anfängen bis in die neueste Zeit« der Wiener Oper will diese knapp 100 Seiten umfassende Schrift führen. Merkwürdigerweise gelingt ihr das am besten im Hinblick auf die frühere Zeit, die sehr unterhaltsam und anschaulich geschildert wird und deren Darstellung, stets in gewandter Form gehalten, lebendig erfaßte kulturhistorische Durchblicke gibt. Je näher der Verfasser der Gegenwart kommt, um so unfreier wird er. Dem letzten Kapitel fehlt die erforderliche kritische Distanzierung völlig, so daß man wünschen möchte, das Buch wäre mit dem Abschluß der Ära Gregor zu Ende. Daß Stefan die Mahler-Zeit mit besonderer Begeisterung und Kenntnis der Begebenheiten schildert, bedarf kaum der Erwähnung, und daß auch sonst Sympathien und Antipathien spürbar werden, schadet nichts. Unklar ist nur, was Stefan mit seiner Behauptung meint, ich hätte »das Opernspiel im Sinne des Luxustheaters eben noch theoretisch gerechtfertigt«, sozusagen post festum, als gäbe es neuerdings eine andere Art Oper. Da scheint ein doppeltes Mißverständnis vorzuliegen: die Oper soll und kann freilich niemals eine Angelegenheit des täglichen Bedarfs sein, man wird sich auch nie eine Suppe daran kochen können. Sie bleibt das Fest von Gesang und Tanz als solches, also im Sinne des realen Lebensbedarfes stets ein Luxus. Mir kam es darauf an zu erweisen, daß dieser Luxus eben keine Überflüssigkeit und der reale Lebensbedarf kein Maßstab ist für die Bewertung der Notwendigkeit kultureller Dinge, selbst dann nicht, wenn diese Gesang und Tanz, also Oper heißen. Aber sollen wir Gesang und Tanz aus der Oper verbannen, um sie auf diese Art als nutzbringendes Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu legitimieren? Das wird auch Stefan nicht wollen, und die Wiener Oper schon gar nicht. Also bleibe die Oper auch fernerhin, was sie ist und war, und soweit dies Luxus heißen soll, heiße es so. *Paul Bekker*

ERDMANN WERNER BÖHME: *Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (1677—1707).* Ein musik- und theatergesch. Beitrag. Verlag: Richter, Stadtroda (1930).

Der durch seine fleißige Greifswalder Dissertation über die Thüringer frühdeutsche Oper bekannt gewordene Verfasser legt hier einen besonderen Abschnitt aus jenem Thema in breiter Ausführung vor. (Die Dissertation bringt dazu unter »Eisenberg« noch einige Ergänzungen.) Diese Eisenberger Hofmusik verdiente in der Tat einmal die ausführliche quellenmäßig unterbaute Behandlung, die ihr hier zuteil geworden ist. Zwar liegt auch hier wie in manchen ähnlichen Fällen die Sache so, daß die Überlieferung nichts mehr an Notenmaterial hergibt und der Forscher sich auf Aktenmaterial, Textbücher und Szenarien stützen muß. Aber daraus ließ sich schon ein anschauliches Bild des Musiklebens unter dem Herzog Christian entwickeln, dessen Hof vorübergehend ja auch die beiden Brüder Krieger beherbergt hat, wobei freilich die Beteiligung Johann Philipps als Komponist von Eisenberger Opern, so nahe sie liegt, nicht zu beweisen war. Viele auch Eitner bisher unbekannte Namen tauchen in den Listen der Kapellmitglieder, der Trompeter und Pauker sowie der Stadtpfeifer auf. Ihre Zusammenstellung ist von unschätzbarem Wert als Materialgrundlage für jede weitere lokalgeschichtliche Arbeit, wie sie ja soeben in einer »Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Forschung thüringischer Musik« ihre organisatorische Grundlegung gefunden hat. Wichtige Beiträge zur Geschichte der frühdeutschen Oper bietet der dem Musikdrama am Eisenberger Hof gewidmete Teil der dankenswerten Schrift, der man nur noch größere Sorgfalt im Zitatenwesen sowie vielleicht auch eine Zusammenfassung der benutzten Quellen gewünscht hätte. *Willi Kahl*

JULIUS KAPP: *Richard Wagner und die Berliner Oper.* Mit 33 Bildern. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Für die Darstellung des Verkehrs des Meisters mit den Intendanten der kgl. Oper zu Berlin wird hier alles zusammengetragen, was sich an Dokumenten im Archiv der Staatstheater vorfand, also alles, was den Aufführungen und Schicksalen des Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und der Meistersinger vorangegangen war: eine Geschichte zugleich des mangelnden Weitblicks der Intendanten und ihres Widerstandes gegen die Erkenntnis der Bedeutung von Wagners Genie. Der Holländer war unter den Dramen das erste, das eine Wiedergabe in Berlin erlebte. Begegneten die Verhandlungen über dieses Werk nicht allzugroßen Schwierigkeiten (wie auch beim

Rienzi), so gab es um den Tannhäuser endlose Kämpfe. Mit Lohengrin und Tristan ging es glatter. Daß die Meistersinger einen Durchfall erfuhren, ist allseitig bekannt; um diesen ins rechte Licht zu setzen, zieht der Herausgeber mehrere Kritiken als Beweismaterial heran. Man verhüllt sein Haupt ... (Warum Wilhelm Altmanns ungleich umfassendere wertvolle Studie in der »Musik«, Jahrgang II, Heft 11, 14 und 16, nicht mit erwähnt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis). — Erwähnenswert sind die 33 Bilder neben der Reproduktion von 6 Theaterzetteln der Premieren. Die abschließende Statistik zählt seit Januar 1844 bis 13. Februar dieses Jahres 3733 Wagner-Aufführungen, an deren Spitze der Tannhäuser mit der Zahl 711 steht. Die interessante Veröffentlichung — sie kostet nur 60 Pfg. — wird der Geschichte der Wagner-Aufführungen gute Dienste leisten. *Georg Kühn*

ALFRED ROSENZWEIG: *Der Ring des Nibelungen in der Wiener Staatsoper.* Ein Essay, nebst einem Vorwort von Dr. Joseph Gregor. Mit 12 Szenentafeln nach den Originalentwürfen der Bühnenbilder Alfred Rollers, gezeichnet von Robert Kautzky. Verlag: Gerold & Co., Wien.

Die knapp gefaßte, aber inhaltsreiche Schrift gibt die Geschichte des »Rings« an der Wiener Hof- und Staats-Oper und behandelt in der Hauptsache den Stil der Aufführungen. Im Vordergrund steht das Bühnenbild in seinen Wandlungen der drei Inszenierungen seit 1877. Wir erfahren die Namen der Dirigenten, Regisseure und Bühnenausstatter, lesen aber daneben außerordentlich Anregendes über die veränderte Illusionsfähigkeit des Zuschauers. Von den technischen Errungenschaften werden vornehmlich der Rundhorizont und die Beleuchtung als die wesentlichsten Hilfs- und Effektmittel hervorgehoben, auf die sich der Meister bei seiner Bayreuther Inszene 1876 noch nicht stützen konnte. Das Prinzip der »Raumgestaltung durch Licht« hat Wagner vorausgeahnt, nicht aber selbst in Anwendung bringen können. Das Überraschendste bringt die jetzige Benutzung der ultravioletten Strahlen, die einer Umwälzung alles Bisherigen gleichkommt. Die jüngste Ring-Inszenierung durch Wallerstein (seit 1928) stellt das Werk unter die Spielidee »Tragödie der Leidenschaften«, von der Bewegungen und Gruppierungen der Darsteller erfaßt werden. 12 Bühnenbilder begleiten den Text; ihnen liegen Alfred Rollers Entwürfe zugrunde. Wiedergegeben sind sie jedoch nach Zeichnungen von Robert Kautzky mit hineingetuschten Figuren. Ungleich lebensvoller hätte sich die Wirkung angelassen, wenn uns Lichtbildaufnahmen direkt vom wirklichen Szenenbild mit den tatsächlichen Darstellern vorgelegt worden wären. *Max Fehling*

WALTER FIRNER: *Wir von der Oper.* Ein kritisches Theater-Bildbuch mit 40 Porträtstudien. Einleitung von Oskar Bie. Verlag: F. Bruckmann A.-G., München.

Seinem ersten Band »Wir und das Theater«, der den Schauspielern galt, läßt Firner dieses der Oper gewidmete Buch folgen. Firner ist Mitglied der Berliner Städtischen Oper und zugleich Meister der photographischen Kunst. Was er an Bildnissen zeigt, verdient das Prädikat hervorragend. Fast jeder Kopf in Lebensgröße. Dem Schema abhold, weisen seine Aufnahmen einen Charakter auf, der durch individuelle Wendung und Belichtung ausgezeichnet ist, wenngleich nicht geleugnet werden soll, daß in der Schrägstellung mehrerer Köpfe sich eine gewisse Manier kundgibt. Die 40 Porträtierten sind mit fünf Ausnahmen an den beiden Berliner Opernhäusern tätig, eine Bevorzugung, die nicht allerorten auf Verständnis stoßen dürfte. Die meisten sind Aufnahmen in Zivil, den wenigen Physiognomien mit Bühnenbart und Schminke weit vorzuziehen. Nicht nur Bühnensänger bannt der Kameramann, auch Intendant Ebert, Regisseur Gründgens und vier Dirigenten kommen auf die Platte. Fast alle Dargestellten steuerten kurzgefaßte, meist heitere, zum Teil lesenswerte autobiographische Skizzen oder Berufsbetrachtungen bei, die durch ihren leidenschaftlichen Ausdruck aufschlußreichsten Einblick in ihr Arbeitsgebiet bieten. Ein würdiger Essay Oskar Bies leitet das Buch, das Richard Strauß gewidmet ist, ein. Des Meisters Bildnis, in Untersicht von packender Wirkung, eröffnet den Reigen der Stimm- und Taktstock-Prominenten. Der Kupfertiefdruck der Bildnisse ist von höchster Qualität. *Franz Lippert*

ALEXANDER SPRING: *Richard Wagners Weg und Wirken.* Mit 79 Abbildungen. Verlag: Union, Stuttgart.

Der Verfasser ist Oberspielleiter in Weimar und eine der maßgebenden Regiekräfte der Bayreuther Festspiele. Als Intimus Siegfried Wagners, dessen Gedenken er sein Buch widmet, gewann er manchen Einblick intimer Natur in des Meisters Leben. Doch ist in seinen Lebensabriß bis auf kürzere Partien davon wenig

übergegangen. Springs Absicht war ja auch nicht, neu erschlossenes Material zu verarbeiten oder zu kommentieren, sondern eine regelrechte Biographie zu verfassen. Diese baut sich in 9 Kapiteln auf, um im Anhang dem nachwagnerischen Bayreuth einige Seiten zu widmen. Ihr bestechendstes Merkmal liegt neben weiser Umfangbeschränkung in einer wohltuenden Wärme und einem feinen Sprachgefühl. So entstand der Typus des *Volksbuchs*, dessen Charakter durch die vielen Bilder, gut gewählt und sauber gedruckt, in anregendster Weise gehoben wird. Möge es diesem Wesenszug entsprechend weite Kreise ziehen und namentlich tief in die Jugend dringen.

Wilh. Seidel

HERBERT GERIGK: *Giuseppe Verdi.* (Band 2 der »Großen Meister der Musik«.) Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam.

Wie der erste Band dieser Reihe (Haydn von Karl Geiringer) stand auch dieser unter dem Damoklesschwert der vorgeschriebenen Umfangbegrenzung, auf die der Verfasser nachdrücklichst sich rechtfertigend hinweist. Gerigk mußte sich, durch solchen Zwang beengt, überlegen, ob er dem Leben oder dem Schaffen Verdis den Hauptanteil seiner Arbeit zu widmen habe. Er entschied sich für das Schaffen. Dadurch kam das Leben bedenklich zu kurz. Sein Buch ähnelt darin der einzigen vorangegangenen deutschen Verdi-Biographie, der von Adolf Weißmann in der Reihe der »Klassiker der Musik«, die jedoch die Persönlichkeit des Meisters ungleich plastischer herausmeißelt und in geistiger wie sprachlicher Hinsicht das Gerigksche Buch hinter sich läßt. Mag Verdis irdischer Wandel sich in engen Bezirken abgespielt haben — immerhin war aus Gattis Lebensbeschreibung, namentlich aber aus Verdis zahlreichen Briefen, vielerlei zu gewinnen, was dem kenntnisloseren Deutschen vom Menschen Verdi zu erfahren wertvoll gewesen wäre. So wurde diese Biographie notgedrungen zu einer Geschichte seiner 27 Opern, ihrer Erfolge und Niederlagen, wurde zu einer Aufzählung der Umarbeitungen mit ihren wechselnden Schicksalen, seiner Kämpfe mit der Zensur, seiner oft heftigen Eingriffe in die Leistungen der Librettisten, der Abhängigkeit von der Qualität der Sänger und Kapellmeister der italienischen Opernhäuser, der Aufträge, vor deren Zahl er sich in der Zeit der »Galeerenjahre« kaum retten konnte, und die, oft Zwist zwischen äußerer Nötigung und leidenschaftlicher Impulse, den Erfolg seiner Werke mitbestimmten. Arbeit, Arbeit, das war Verdis Lebensaufgabe bis auf die 16jährige Ruhepause zwischen Aida und Otello. Die Analyse dieser Arbeit ist Gerigks Buch. An 190 Notenzitaten wird der Aufstieg aus der Ödheit des Hm-ta-ta bis hinauf zu dem tiefsinnigen Humor des Falstaff verdeutlicht, für jede Oper, für jeden Akt das charakteristische Motiv als Symbol gezeigt, die Entwicklungslinie von Mercadante her gezogen und die Beziehungskurven zu Rossini, Bellini, Donizetti bloßgelegt. Darin liegt der Wert des Buches, das ein hohes Maß von Fleiß, vom Erfassen und Deuten des wesentlichsten, sorgsamem Einfühlungsvermögen und bemerkenswerter kritischer Fähigkeit bekundet. Der Ertrag dieser Werksuntersuchung gipfelt in dem Satz: »Verdi wollte nirgends einreißen, sondern stets auf dem Vorhandenen, Bewährten fußend weiterschreiten, sich alles nutzbar machen, ohne seine Eigenart aufzugeben.« Viele Bilder und Faksimiles in hervorragend gutem Druck vervollständigen den Wert durch ein Anschauungsmaterial seltener Art. *Max Fehling*

FORTSETZUNG VON BÜCKENS HANDBUCH. Verlag: Athenaion, Wildpark-Potsdam.

Das letzte Halbjahr hat von dem großen Unternehmen wieder zehn Lieferungen an den Tag gebracht. So hat nun *Rob. Haas* mit dem 7.—9. Heft seine »Aufführungspraxis der Musik« abgeschlossen, und wir sind um ein ausgezeichnetes Buch über dieses, gerade der heutigen Musikpraxis und Musikwissenschaft am Herzen liegende Gebiet reicher; die neuesten Lieferungen setzen bei Händels und Bachs improvisatorischen Ergänzungen ein; man lernt fesselnde Auszierungsbeispiele von Cherubini und Ad. Hiller kennen und erlebt die ganze Wandlung bis zum Interpretationsbegriff des modernen Pultvirtuosentums mit. Vorbildlich auch die Begleitung der lebensvollen Darstellung durch die reichen Illustrationsbeigaben.

Heinrich Besselers Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance rückt nur langsam voran, aber auch das 3. Heft ist wieder vollgewichtig. Es reicht vom Eintritt der Germanen und Kelten bis zum Beginn der Mehrstimmigkeit, bringt manches Fesselnde zur Diskussion der dunkeln Anfänge des melodischen Dursystems, zeigt die Entstehung von Sequenz und Tropus, kontrastiert neu die deutsche und französische Melodieerfindung des 11. Jahrhunderts und endet bei den

Organa des Sankt-Jakobsbuchs von Campostella.

Eine energische Druckbeschleunigung möchte man der trefflichen Arbeit von *Friedr. Blume* über die Evangelische Kirchenmusik wünschen; hier haben wir immer nur erst die 2. Lieferung, die in feiner Weise die Drucke des Wittenbergers Rhaw würdigt. Sehr viel flotter kommt *O. Ursprung*, der jüngste Honorarprofessor der Universität München, mit seinem katholischen Gegenstück voran: seine Hefte 3—5 umspannen den weiten Raum von der karolingischen Hymnenblüte bis zur Kirchenmusik Burgunds im 15. Jahrhundert. Auch er schildert Sequenz und Tropus, Offiziendichtung und liturgisches Drama, würdigt die Musiktheorie und die Ordenstraditionen des zentralen Mittelalters sowie die halb weltlichen Ausläufer des Chorals in geistlichem Volkslied und Meistergesang, um dann Organum, Motetus und Ars nova knapp zu schildern.

Eine außerordentlich wichtige und gedanklich anregende Arbeit verspricht anscheinend *Bückens* Buch »Geist und Form im musikalischen Kunstwerk« zu werden, von der jüngst Heft 3 und 4 ausgegeben worden sind. Wenn ich recht sehe, führt er im großen aus, was ich knapp »zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreibung« (Zs. f. Ästhetik 1919) erstmals über Persönlichkeit und Nationalstil, Zeitstil und Werkstil skizziert hatte. Die Gedanklichkeit und das Systemhafte dieses Themenkreises verbietet eine eingehendere Stellungnahme vor dem Abschluß der Arbeit, den wir baldigst erhoffen. *H. J. Moser*

MUSIKALIEN

EDVARD GRIEG: *Hochzeit auf Trolhaugen*, Singspiel von Rudolf Lothar. Musikalische Fassung von Felix Günther. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Mit der Konzertouvertüre »Im Herbst« von Grieg beginnt es, kann es beginnen, wenn man eine sinfonische Einleitung für die einfache, ländliche Handlung als Notwendigkeit ansieht. Übrigens, wenn die Handlung beginnt, ist es Sommer. Die Handlung: Peter kommt nach mehrjährigem Aufenthalt in der Stadt ins Dorf, wo er seinen Hof hat, zurück. Er will Inge, seine Jugendfreundin freien; aber Inge liebt ihn nach ihrer Meinung nicht so, wie eine Frau ihren Mann lieben muß. Sie ist eine kleine Träumerin und wartet auf einen Märchenprinzen. Der kommt zwar nicht, aber ein junger Maler, und nach wenigen Minuten ist die Liebe gefunden. Inges Mutter lehnt den Malerprinzen ab, er soll erst etwas werden. Niels geht in die Fremde, reich und berühmt will er wiederkommen. 3. Akt, fünf Jahre später: Hochzeit auf Trolhaugen. Niels ist nicht wiedergekommen, und Peter freit die Braut, alles ist zufrieden, sogar Inge. Da erscheint, man hat's nicht anders erwartet, Niels auf der Bildfläche, verzichtet aber um Inges Ruhe willen. Selbst für ein Singspiel zu viel primitive Sentimentalität. Das ist ja das Schlimme, daß wir Deutschen Griegs Musik von jeher immer zu sehr von der sentimentalen Seite genommen haben. Nordisches Naturgefühl, nordisches Liebesempfinden, nordische Religiosität sind auch dort, wo wir diese Dinge der Schwärmerei verdächtigen, ernst, herb, erdgebunden. Es wird wahrscheinlich so sein, daß Rudolf Lothar den Text zu seinem Singspiel aus seiner Auffassung von Griegs Musik heraus geschrieben hat. Das ist die Auffassung, die Griegs Musik für die jüngere Generation unmöglich gemacht hat. Der Verlag mag die Hoffnung hegen, daß durch das Singspiel, das eine Anzahl der schönsten Griegschen Lieder, der schönsten Instrumentalstücke verwertet — mehr oder weniger geschickt — die Musik des Meisters wieder zur Wertschätzung gelangt. Da aber das Stück dem Operntheater der Zeit so gut wie nichts gibt, sind die Aussichten auf eine Grieg-Renaissance mit Hilfe der Bühne sehr gering. Wenn sich Dirigenten, Pianisten und Sänger Griegscher Musik wieder mehr annehmen und sie ohne die früher so oft anzutreffende Umbiegung ins Hypersentimentale aufführen würden, dann könnte sich die Verlagshoffnung eher erfüllen. *Rudolf Bilke*

VERDI: *Aida*. Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Herausgegeben von *Kurt Soldan*. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Verdis Meisterwerk ist die vierte seiner Opern, deren Klavierauszug bei Peters erscheint; vorangegangen sind Maskenball, Rigoletto, Troubadour. Eine zwar knappe, aber gut orientierende geschichtliche Einleitung von *Wilhelm Weismann* gibt den Auftakt: sie enthält das Wissenswerte über die Entstehung und die Uraufführung, manches bekenntnisreiche Wort des Schöpfers mit einflechtend. Soldans Arbeit erstreckte sich nicht nur auf die Revision der Textübersetzung, die eine Notwendigkeit war, denn Julius Schanz hatte zu geringen Sinn für die rhythmische Anpassung der deutschen Worte an die melodische Struktur; auch wimmelte sie von Irrtümern und Unklarheiten.

Des weiteren galt es, viele Mängel und Ungenauigkeiten, die der frühere Klavierauszug in musikalischer Hinsicht aufwies, auszumerzen. Dies gelang dem Herausgeber durch Vergleich mit der Partitur. Außerdem aber ist Soldan noch mancherlei anderes zu danken, so die Durchsicht und Vervollständigung aller szenischen Angaben nach dem Originaltextbuch. Wir begrüßen das so gereinigte Drama aufrichtig und hoffen, daß die deutschen Opernbühnen diese Neuausgabe künftigen Aufführungen zugrunde legen mögen.

K. Hauschild

JUSTUS HERMANN WETZEL: *21 Eichendorff- und 10 Goethelieder*, op. 13 und 14. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Das flotte Lebenstempo, auf das wir inmitten der heutigen Rast- und Ratlosigkeit so stolz sind, verlangsamt sich merklich, sobald jenes unversiegliche Lebensgefühl die Oberhand gewinnt, das wir in irgendeiner Form als Naturbewußtheit und Naturverbundenheit erkennen. Es hat das Laubengelände des Proletariers ebenso werden lassen wie Haydns Schöpfung und Beethovens Pastorale, in der neuen Musik aber keinen Platz gefunden. Das Volkslied, darin es früher ein- und ausströmen konnte, will nicht mehr lebendig werden, und so mußte es im Schlager zum sentimental Banalen absinken. Hier setzt Wetzels Mission als Liederkomponist ein, als Angelegenheit der Hausmusik und des Konzertsaals, soweit der letztere überhaupt noch sozialen Auftrieb zu zeigen vermag. Es gibt kein Lied von Wetzel, dem dieses elementare Lebensgefühl nicht eigen wäre; denn es bestimmt und erfüllt sein ganzes künstlerisches und menschliches Sein, und zwingt ihn ständig, ihm immer neuen Ausdruck zu suchen. Doch so eigenmächtig sich Form und Ausdruck je nach der Textanregung auch auswachsen, nie wird Wetzel musikalisch redselig, immer ist in ihm jene Selbstkritik wach, die knappen, bis zur Volkstümlichkeit verdichteten Ausdruck für selbstverständlich hält. Natürlich sucht Wetzel nach seinen ihm genehmen Textdichtern, wie seine Lieder nach ihren Sängern suchen; aber vieles, und nicht das Schlechteste, kann mit einfachen Mitteln bestritten werden.

Unter den Eichendorff-Liedern ist »In Danzig« ein Stück seltsamster und doch charakteristischer Art. Es ist Schlusnus gewidmet und von ihm oft mit starkem Erfolg gesungen worden. Wie darin die schlafende Stadt aus dem tastenden Werden eines alten Wächterliedes geschaut und gehört wird, das kann nicht künstlerisch konzentrierter und nicht volksnäher gemacht werden, und gibt zugleich Wetzels ganzes Wesen und großes Können wieder. Gewiß, es sind uralte Mittel, Stimmungskontraste zum Ausdruck zu bringen, die Wetzel in den Liedern vom Gärtner, vom zerbrochenen Ringlein, vom traurigen Jäger, in »Frische Fahrt« oder im schwierigen »Kehraus« anwendet. Aber sie zünden mit ihrer situationserschöpfenden Melodik und ihrer gegenmelodischen Begleitung, darin auch nicht ein einziger überflüssiger Ton zu finden ist, für den werdenden Komponisten geradezu eine Fundgrube vorbildlicher Satztechnik. Auf eine ihm besonders eigene Art des Liedschaffens muß noch hingewiesen werden, auf jene rhythmisch schlichten, fast choralartig feierlich dahinschreitenden Weisen, die Wetzel in einer geradezu klassisch anmutenden Größe und Gelassenheit zu bauen und zu steigern versteht, und die schon in den zehn Heften seines ersten Liederkreises auffielen. Zu ihnen gehören »Entgegnung«, »Morgenandacht« und »Nachruf«. Daß die Goethe-Lieder im Aufbau freier geworden sind, in der Expansion kühner und leidenschaftlicher herausgeworfen wurden, ist eine Tatsache, die von der engen Verbundenheit Wetzels mit seinem Dichter zeugt.

O. Steinhagen

OTTO JOCHUM: *Liebesspiegel.* Vier Walzer für Chor und Bläser (oder Klavier vierhändig) op. 38. — *Zuversicht.* Eine Hymne in schweren Tagen für Männerchor und Bläseroktett, Streicher und Orgel op. 42. Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Die Texte zu beiden Werken stammen von Arthur Maximilian Müller: Wein — sein, blau — schlau, Gold — hold: so geht es im heiteren wie im ersten Ton. Also eine nette, harmlos gutgemeinte, dabei dem Zeitgeist entsprechende Dichterei, die auf keinen Fall in den Verdacht geraten kann, kulturbolschewistische Tendenzen zu pflegen. Gleiches gilt von der Musik. Es geht idyllisch und liebreich zu in dieser Welt der Klänge, man sieht, es gibt immer noch gute Menschen, die sogar auf ihre Art durchaus begabt sind, sich im Chor- und Orchestersatz auskennen und die sagenhafte Dur-Heiterkeit des neckischen Chor-Walzers ebenso gewandt beherrschen wie die schaurige f-moll-Tragik der Schicksalshymne. Beiden Werken wird es in unseren Tagen nicht an Anerkennung fehlen, und man soll sich darüber nicht betrüben, sondern solche Erschei-

nungen als Zeitsymptome nehmen. Man hat dann den Maßstab für das, was gegenwärtig gewollt und gewünscht, aber eben auch dann nicht mehr möglich ist, wenn es mit Talent gemacht wird. *Paul Bekker*

C. VON PASZTHORY: *Trio in C-dur* für Klavier, Violine und Violoncello. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Warum der Komponist sein durchaus polytonal gehaltenes Trio ausdrücklich als in C-dur stehend bezeichnet hat, ist mir nicht klar geworden; ich möchte aber trotzdem sein für die Hausmusik leider nicht in Betracht kommendes Werk aufs wärmste Künstlervereinigungen empfehlen. Welche Fülle herrlicher Melodik steckt in diesem Trio, in dem bewußt von dem herkömmlichen Aufbau wenigstens der übrigens thematisch etwas im Zusammenhang miteinander stehenden Ecksätze abgewichen und der Vorliebe für schroffe, mitunter wie am Schlusse des ersten Satzes beinahe unerträglich wirkende Dissonanzen gefrönt wird. Die Bezeichnung des ersten Satzes als Rhapsodie ist durchaus zutreffend; sie hätte auch dem Finale gegeben werden sollen. Kurz sind alle Sätze; ganz besonders das humorvolle Scherzo im Hauptteil; es hat zwei besonders in die Ohren fallende sogenannte Trios; das zweite ist ein Walzer. Sehr eindrucksvoll ist das gelegentlich auf den ersten Satz zurückgreifende Adagio. Freuen wir uns, wieder einmal einem Tonsetzer von wahrhafter Phantasie und Erfindungskraft begegnet zu sein; zugleich aber möchten wir die Hoffnung aussprechen, daß er sich zu einer weniger gesuchten und weniger den Ohren wehtuenden Harmonik bald bekehren möchte. *Wilhelm Altmann*

JOHANN AUGUST SIXT: *12 Lieder* in neuer musikalischer Einrichtung und textlicher Überarbeitung herausgegeben von Dr. Erich Fischer. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
In unserer entdeckungsfreudigen Zeit erregt das Ans-Licht-Treten eines Namens, der vorerst bloß durch 12 Meisterlieder aus der Epoche unserer Klassiker belegt ist, berechtigtes Aufsehen. Die Bezeichnung Meisterlieder ist nicht zu hoch gegriffen. Beseeltheit des Ausdrucks, wie sie »Klage der Trennung« zeigt, frische Schalkhaftigkeit wie in der »Romanze«, suchen wir in solcher Selbstsicherheit der Gestaltung in der zeitgenössischen Liedliteratur per Klassiker vergebens. Auch bereits romantische, Franz Schubert vorahnende Züge sind nicht zu verkennen. Fast unglaublich freilich, daß ein solcher Meister, wenn er ein ausgedehntes Schaffen hinterließ, bei der Mit- und unmittelbaren Nachwelt so ganz ohne positiven Widerhall blieb, obwohl man einen gewissen Widerstand gegen das damals kühn wirkende Gebahren sehr wohl begreifen kann. Dr. Fischer hat alles getan, um die ihm so wertvoll erscheinenden Weisen aufs gefälligste zu präsentieren. Eine Einführung berichtet, was bisher über Sixt zu erfahren ist. Was an den Texten als ungenießbar empfunden wurde, ist überarbeitet worden. Wir können das Heft jedem Freund intimer Liedkunst angelegentlichst empfehlen. Durch den Ertrag dieser Herausgabe soll die Sixt-Forschung gefördert werden. Hoffentlich bringt diese noch mehr so ansprechender Funde zutage.
Roland Tenschert

HEINRICH KAMINSKI: *Präludium und Fuge über den Namen »Abegg« für Streichquartett.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Einem harmonisch, agogisch und taktlich freizügigen Präludium wird die Fuge in den strengen Bindungen von Tonart und Rhythmus kontrastiert. Die Einheit des Werks wird hergestellt durch die fünf Töne des Namens Abegg, die sich am Anfang, am Schluß und allenthalben im Verlaufe des Stückes finden, teils Themen aus sich entwickelnd, teils zu einem selbständigen Themenmaterial kontrapunktierend. Das Quartett, das von starker Inspiration und satztechnischer Meisterschaft getragen wird, steht Pfitzner näher als Reger, von dessen Fugenanlage sich dieses Werk unterscheidet. Kaminski bringt als Schlußhöhepunkt nicht das Fugenthema selbst, das er nur zur Entwicklung benutzt, um als Krönung jene fünf Töne, harmonisch prachtvoll ausgedeutet, erklingen zu lassen. — Damit ist wohl zum erstenmal die Verquickung eines leitmotivisch durchgeführten Gedankens mit der alten Form von Präludium und Fuge vollzogen. — Das Werk eines traditionsbewußten und zugleich modernen Meisters.
Ludwig Altmann

HANS FISCHER: *Die Sonatenform in der Schule.* Verlag: Moritz Schauenburg, Lahr (Baden).
In der Folge »Beiträge zur Schulmusik« liegt ein Beitrag als Heft 8 vor, der das ungewöhnlich wichtige Thema geistig wie stofflich besonders klar disponiert und daher mit zum Besten gehört, was jemals über den Gegenstand gesagt worden ist. Auch hier wird leider — der einzige Einwand, der sich erhebt! — offenbar einseitig von der höheren Schule

ausgegangen und auf diese bezogen, was sich aus der psychologischen Lehrplanbegründung der amtlichen Richtlinien ergibt. Man läßt die Beschäftigung mit der Sonate von Obertertia ab einsetzen, weil das Erwachen der Individualität in diesem Alter auch bewußte ästhetische Geschmacksbildung und Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als selbst individualitätsgebundener Lebensäußerung bedingt. Daß die Sonate nach formalen Voraussetzungen und Herkunft sowie in ihrer Musizierpraxis diesen schöpferischen Vorgang vielseitig belegt, wird im einzelnen ausgeführt und damit der pädagogische Einbau in den Musikunterricht verknüpft. — Der zweite Teil des Heftes bringt Unterrichtsbeispiele an Werken von Beethoven, Joh. Christian Bach, Mozart, Weber und wagt sich zur Verfolgung der Sonatenform sogar bis zur Eroica, deren Besprechung der Prima vorbehalten bleibt. Gerade dieser durch Beispiele erläuterte Teil macht in seiner frischen Unmittelbarkeit das Heft für den Praktiker wertvoll. *Hans Kuznitzky*

KNUDAGE RIISAGER: *Sonate für Klavier*, op. 22. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
Die vorliegende dreisätzige Klaviersonate des in Deutschland kaum bekannten Komponisten *Riisager* demonstriert uns aufs deutlichste, daß auch in der bis vor kurzem durchaus nicht radikal modernistisch eingestellten nordischen Musik die Schlagworte unserer modernen Bewegung Aufmerksamkeit erregt und zur Nachahmung eingeladen haben. Durchblättert man die Sonate Riisagers, so hämmert sich dem Auge und dem Ohr vom ersten bis zum letzten Takt das Vokabularium Strawinskij, Bartok, Hindemith ein: der durchweg gehämmerte, martellato-Klaviersatz, das Vermeiden des Legato, der singbaren melodischen Linie, der Terzen- und Sextenklänge, das durchgehende Vorherrschen der Sekunden, Quarten, Septimen im Akkordischen, des dissonierenden, harten, herben und bitteren Klanges, der Mißbrauch der ostinato-Phrasen u. dgl. m. Strawinskij und Bartok haben mit solchen Mitteln einige absonderliche und bisweilen sogar starke Wirkungen erreicht, aus erster Hand. Ob dem Nachahmer Riisager ähnliches Glück mit dieser Sonate beschieden ist, möchte ich bezweifeln. Schon die Überschriften der drei Sätze lassen seine geistige Einstellung erkennen: »Allegro intransigente; Andante reconciliante; Allegro scevro e molto ardito«. Der Hörer wird ohne Widerspruch das Intransingente, Waghalsige der Musik anerkennen, bei dem angeblich rekonzilianten langsamen Intermezzo jedoch wahrscheinlich mit den Methoden des Komponisten sich nicht übermäßig ausgesöhnt fühlen. Indessen mögen unternehmungslustige, sattelfeste junge Pianisten auf diese Sonate hingewiesen sein als einen Tummelplatz unentwegter modernistischer Tendenzen; auch dafür gibt es Liebhaber.
Hugo Leichtentritt

KARL HÖLLER: *Konzert für Orgel und Kammerorchester* op. 15. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Der gewichtigste Teil ist der erste, der einen kompakten Orchestersatz gegen eine mehr figurativ gehaltene Orgelstimme ausspielt. Doch wird eine Verknüpfung beider Klangkörper nur selten erreicht und deren Themen in sich nicht genügend entwickelt und gesteigert. Was hat Bach aus einem ähnlichen Anfangsthema im dritten Brandenburgischen Konzert geschaffen! Satztechnisch fällt der gar zu dickflüssige Orchesterpart auf; in der Solostimme allzu häufige Unisonogänge und Parallelbewegungen. Der zweite Satz ist wirksamer gesteigert, hat eine oft aparte Melismatik und läßt der Registrierkunst des Organisten weiten Spielraum. Das Schlußallegro würde auf dem Klavier besser wirken, als an der Orgel, weil hier an Stelle des gedachten marcatissimo der Eindruck des Schrillen schwer vermeidbar sein wird. Ein wirkungsvoll aufgebautes Fugato, manch interessanter Einzelzug lassen auf eine starke Begabung schließen.
Ludwig Altmann

WALTER NIEMANN: *Tafelmusik für Klavier*, op. 125. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Dem Titel nach: Gebrauchsmusik, bei Festtafeln aufzuspielen. Aber warum für Klavier? Es ist nicht wahrscheinlich (auch war es nie Sitte), daß man zu Festtafeln *einen* armseligen Pianisten engagiert. Manches wäre für ein Orchesterchen viel geeigneter. Der erste Satz (»Intrade«, laut Anmerkung »mit Trompetengeschmetter«) schreit geradezu nach einer Bläserinstrumentierung. Mit den üblichen weiteren Sätzen, wie Pavane, Invention, Allemande, Courente, Sarabande, Rigaudon, Menuette und Gigue im alten Stil reichlich und recht brav ausgestattet, wirkt diese Musik nicht besonders berauschend. Hoffentlich besorgen das die übrigen »geistigen« Genüsse der Tafel. *E. J. Kerntler*

ARTHUR MEULEMANS: *Stadspark.* Scherzo met Preludium voor Orkest. Edition Schott, Brüssel.
Was sich hier in rührender Naivität darbietet, verdient die Bezeichnung »Programmusik« in des Wortes verwegenster Bedeutung. — Strawinskijs »Feuerwerk« in seiner Überrealistik, auch Anleihen bei Honegger (Pacific) und Mossoloff (Walzwerk) haben bezeichnenderweise gerade in letzter Zeit wieder mehrfach, allerdings hauptsächlich in U.S.A., sinfonische Werke hervorgebracht, die um jedenPreis reale Vorgänge in Rhythmus und Musik umzusetzen sich bemühen. — Die vorliegende Partitur schildert in einem Präludium mit viel Harfenglissandis, Celesta und allem impressionistischen Komfort in Klangfarben und Harmonik das nächtliche Dunkel des Stadtparkes von Maastricht, um im anschließenden Scherzo ein »Fest« mit allen instrumentalen Schikanen als turbulentes sinfonisches Geschehen sich abwickeln zu lassen. Die Arbeit als solche, besonders die instrumentale Aufteilung in farbig voneinander abgesetzte Klanggruppen sowie der sinfonische Fluß der rhythmisch sehr abwechslungsreichen Bewegung, ist so gelungen, wie man das von einem Musiker wie Meulemans erwarten durfte.
Ein wirklich im wesentlichen Sinne fruchtbarer Weg für das so problematische sinfonische Schaffen der Gegenwart weist sich hier allerdings nicht. *Hans Kuznitzky*

HERMANN SCHROEDER: *Eucharistische Hymnen* für dreistimmigen Männer- oder Frauenchor oder sechsstimmigen gemischten Chor, op. 8 A. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
Hier bannt ein strenger Purifist alles neuzeitlich Individualistische aus seiner Satztechnik und findet den überirdisch reinen Zusammenklang ältester mehrstimmiger Meister, ohne durch Archaisches zu sehr auf die Nerven zu gehen. Voraussetzung ist aber ungewöhnlich reines Intonieren und Auflösen der Taktstriche, die gewiß anfangs sehr dienlich sein können, in stilecht-selbstverständliches Fortschreiten nach dem lateinischen Text.
Friedrich Baser

SCHALLPLATTEN

Telefunken

Diesmal lauter Treffer: die mit Schwung dirigierte und virtuos musizierte Ouvertüre zu *Suppés* »Leichter Kavallerie« (E 1322, *Erich Kleiber* und die Philharmoniker), *Vivaldis* hinreißendes, von Bach für vier Klaviere bearbeitetes Konzert in a (SK 1317/8 mit Bertram, Eisner, Kreutzer, Osborn) und der Fliedermonolog Hans Sachsens, vom Meistersinger *Rud. Bockelmann* in ergreifender Weise gesungen (SK 1323). Dieser Leistung hält der von

Odeon

aufgenommene Zwiegesang Lohengrins (Carl Hartmann) und Elsas (Elisab. Friedrich) nicht stand (O 11792); das Kölner Kammerorchester unter Abendroths Führung klingt in den zwei Stücken aus Mozarts 6. Serenade stumpf (O 11805), und Luise Walker kann ihre Kunstfertigkeit als Gitarre- und Lautenspielerin in den beiden Sätzen aus Boccherinis Quintett in E (O 11807) nicht überzeugend erweisen.

Grammophon

Heinz Breidens Partner bei der Wiedergabe von Loeillets Sonate in F für Flöte ist Alois Melichar (27295); Komposition und Vortrag fehlt die Wärme. Anders bei *Alexander Brailowskys* Wiedergabe von Chopins Polonäse in As (90196): hier geht der Hörer angeregtest mit. Auch *Arnold Földesys* satter Celloton und sein effektvoller Strich veredeln Saint-Saëns' »Schwan« und Massenets »Meditation« (25026). Mit den Beethovenliedern »Ich liebe dich« und »In questa tomba« bleibt Heinrich Schlusnus hinter der als Plattensänger letzthin erreichten Höhe zurück (90198). Melichar und die Philharmoniker spenden neben dem 4. Satz von Ippolitoffs Kaukasischer Suite den »Hummelflug« aus Rimskij-Korssakoffs Oper Zar Saltan (25027). Eine schlechthin bewundernswerte Leistung.

Parlophon

läßt Straußens »Kaiserwalzer« von Edith Lorands Orchester darbieten, ohne daß man von diesem kostbaren Stück mehr mitnimmt als einen akustischen Reiz (48262). Auf höherer Stufe steht aus Brahms' »Deutschem Requiem« das »Ihr habt nur Traurigkeit« (P 9575), bei dessen Vortrag Emmy Bettendorfs schöner Gesangston auffällt.
Felix Roeper

* FÜRST ANTON RADZIWILL *

Zum 100. Todestag am 7. April

Radziwills Name gehört der Geschichte des Goetheschen Faust an; denn er ist es, dem man die erste Faust-Musik verdankt, und eben darin liegt seine bleibende Bedeutung umschlossen. Viele geistvolle Musiker haben seitdem die Vertonung unternommen, die Goethes Werk verlangt, und der rein musikalische Wert der Radziwillschen Schöpfung hat schon an sich in dem in der lebendigen Weiterentwicklung der Musik und in der vergrößerten zeitlichen Distanz sich bedingenden Masse an Bedeutung verloren. Um so weniger aber wird zu vergessen sein, daß Radziwill es war, der mit unermüdlichem Bestreben das Werk Goethes gewissermaßen überhaupt erst ans Licht zog und ihm das Interesse weitester Kreise sicherte. Als er im privaten Hofzirkel die ersten Versuche einer Faust-Aufführung durchführte, kannte in Berlin so gut wie kein Mensch den Faust; ja, es war in den Buchhandlungen nicht einmal ein gedrucktes Exemplar aufzutreiben. Berlin und auch andere Städte mußten sich noch später lange mit Klingemanns kitschigem Faustdrama begnügen; selbst Spohrs »Faust« erreichte die Hauptstadt noch fast ein Jahrzehnt früher, ehe der Goethesche (1838) auf die Bühne kam.

Eine Bühnenaufführung hatte man ja immer für unmöglich gehalten. Goethe selbst, der bei der Eigenart seiner Schöpfung und den allgemeinen Theaterzuständen sehr gut wußte, welchen Verhältnissen er sein Werk preisgab, stand derartigen Versuchen, wenn nicht ablehnend, so doch skeptisch gegenüber. »Meinen Faust wollen sie auch geben, dabei verhalte ich mich passiv, um nicht zu sagen leidend«, äußerte er gegen Eckermann; und zu Förster 1829: er würde nie raten, den Faust zur Darstellung auf der Bühne einzurichten, noch weniger die Hand dazu bieten. Auch Radziwills Bemühungen konnten ihn kaum umstimmen, obwohl sie günstigere Aussichten eröffnen mochten, die ihn indessen zu nichts weiter als zum passiven Abwarten bestimmten. »Es ist ein eigenes Unternehmen«, meint er, »aber alle Aussichten und Versuche sind zu ehren«. Von Zelter habe er ausführliche und befriedigende Nachrichten über die Komposition des Fürsten Radziwill, auch über die gelungenen Aufführungen in den Kgl. Schlössern, »die mich wohl verlocken könnten, indessen wollen wir es noch weiter bedenken«. Wieviel Interesse Goethe, durch Zelter beständig unterrichtet, an Radziwills Werk nahm, bewies er wohl am besten dadurch, daß er für den Fürsten eigens die erste Walpurgisnacht schrieb.

Fürst Anton Radziwill, 1775 in Wilna geboren, verwandtschaftlich verbunden mit dem preußischen Königshaus, war in der Musik nur Dilettant, aber er war es im ausgezeichnetsten Sinne. So ist es kaum auffallend, daß gerade er sich zu einer Arbeit verleiten ließ, die höchste künstlerische Anforderungen stellte und ein umfassendes Talent voraussetzen mußte. Wie groß sein Musikeifer war, sieht man schon daraus, daß er, der als Staatsmann und Statthalter in Posen sich nur in beschränktem Maß der »holden Kunst« widmen konnte, sich ihr überall mit Begeisterung hingab, und daß er in Berlin auch Zelters Liedertafel angehörte. Er war Besitzer einer angenehmen Tenorstimme, ausgezeichneter Cellospieler und wirkte als solcher in einem Quartett, das allwöchentlich in seinem Posener Haus musizierte. Über diesen damals bedeutenden Sammelplatz von Musikern und Künstlern berichtet Chopin. Als warmer Kunstfreund und Förderer musikalischer Talente hatte Radziwill dem jungen Chopin, dessen Klavierspiel ihn hinriß, lebhaftes Interesse entgegengebracht, hatte ihn nach Posen und Berlin eingeladen und ihn auch in Warschau besucht. Chopin widmete ihm sein Trio op. 8. Radziwills eigne, nicht zahlreiche Kompositionen haben heute kaum mehr als historisches Interesse. Es sind einige Gesangsduette und zur Hauptsache für Zelters Liedertafel geschriebene Männerquartette. Das Lebenswerk des Fürsten, eine Arbeit, die ihn nahezu 30 Jahre lang beschäftigte, war eben sein »Faust«. Er schuf ihn nicht als ein Ganzes, in einem Fluß; unzusammenhängend reihte er im Laufe der Jahre die einzelnen Musikstücke aneinander, bis endlich ein Ganzes daraus wurde. Schon 1810 berichtet Zelter an Goethe: » . . . dieser (Radziwill) gibt sich nicht wenig Mühe, Ihre Verse in Musik zu setzen, und ist wirklich für einen Ausländer glücklich genug, manchmal den rechten Ton zu treffen.« Schon im selben Jahr konnte eine Aufführung einzelner Teile in der Berliner Singakademie durchgeführt werden. Die erste vollständige Aufführung der Radziwillschen Faust-Musik erfolgte 1835, also zwei Jahre nach des Fürsten Tod und drei Jahre bevor Goethes vollständiges Werk den Weg auf die Berliner und damit auf die deutschen Bühnen überhaupt fand.

Daß Goethes Werk in vielen Teilen nach Musik verlangte, war seinem Schöpfer selbst durchaus klar. Nicht nur die eingestreuten Lieder, sondern ganze Szenen fordern förmlich zur Vertonung oder zur melodramatischen Behandlung heraus. Dabei aber ist aufs sorgfältigste abzuwägen, wo die Mitwirkung der Musik einzutreten hat und wie sie auszuführen ist. Goethe selbst konnte sich nur Mozart oder — Meyerbeer (der merkwürdige Gegensatz kann nur aus Goethes Verhältnis zur Musik selbst erklärt werden) als Vertoner seines Faust denken. Beethoven dachte an eine Faust-Musik, die man sich in der Art seiner Egmont-Musik vorzustellen hat; und diese Wege sind es auch, die Radziwill einschlägt. So schuf er eine Musik, die mehr als alle späteren einen vollständigen Zusammenhang mit Goethes Werk bewahrt.

Bei der Bedeutung und Größe der Absicht, wobei man von heutigen musikalischen Voraussetzungen natürlich ganz absehen muß, und bei der Tatsache, daß es sich um das Werk eines Dilettanten handelt, auch wenn es seiner ganzen Anlage und künstlerischen Idee nach hoch über dem dilettantischen Durchschnitt steht, war es natürlich unausbleiblich, daß es in mancher Beziehung Widerspruch erwecken mußte. Man hat dies und jenes an der Musik getadelt, dafür aber andern Teilen wieder höchstes Lob gespendet. Zelter lobt »die Aufmerksamkeit, mit welcher alles bis in die kleinsten Teile durchdacht ist«; er nennt die Gartenszene »das Beste, was noch in dieser Art gesagt worden«. Und Chopin meint: »Ich habe manches darin gefunden, das wirklich schön, ja sogar teilweise genial gedacht ist. Im Vertrauen, ich hätte solche Musik einem Statthalter gar nicht zugetraut.«

Die schöpferische Anlage zeigt einen begabten Musiker, die Ausführung allerdings einen Dilettanten, dem die Technik des Komponierens nicht genügend vertraut war. Es heißt, der Fürst habe sich alles »mit einem wirklichen Fonds von Phantasie auf dem Cello, das er recht brav spielte, nach Melodie und ungefährer Harmonie zusammengesucht, was er dann einem vom Fache, nebst vorläufigen Ideen über Instrumentation usw. singend und geigend in die Feder diktierte«. Was hier ein unbekannter Musiker berichtet, wird von Chopin bestätigt, der erzählt, daß er auf ähnliche Art einen Gesang, den der Fürst der Sängerin Sontag widmete, niederzuschreiben veranlaßt worden war. Chopin erwähnt dann noch eine bemerkenswerte technische Neueinrichtung: »Das Orchester ist stets unsichtbar hinter der Bühne placiert, damit die Andacht nicht durch Äußerlichkeiten wie Dirigieren, Bewegung der ausübenden Musiker usw. abgezogen werden kann.« Also Wagners spätere Idee des verdeckten Orchesters ist hier vorgeahnt.

Die Witwe des Fürsten ließ 1835 den Klavierauszug auf eigene Kosten drucken; den Ertrag überwies sie der Berliner Singakademie. »Zu wünschen und zu hoffen ist«, heißt es damals bei einer Besprechung dieser Neuerscheinung, »daß das Ganze ein geliebtes und verehrtes Gemeingut des deutschen Volkes werde, aus dessen eigenstem Wesen das Gedicht wie dessen musikalische Bearbeitung entstammt«. Solche Erwartungen konnten nun freilich, soweit es die Musik betrifft, nur eine kurze Geltung haben; Razdiwills Faust-Musik gehört der Vergangenheit an. Aber bei einer Geschichte von Goethes Faust und der zahllosen Faust-Musiken wird man dem Werk dieses Deutsch-Polen immerhin einen besonderen Platz zuweisen müssen, wenn auch wohl weniger um seiner selbst willen, als darum, daß es vor allem dazu beigetragen hat, der Goetheschen Dichtung den Weg seiner Bestimmung, der allmählich, von oben herab, ins Volk führte, freizumachen. Denn, so urteilt ein Goethe-Forscher, »daß Goethes Faust in die höchsten Kreise der preußischen Hauptstadt eingeführt wurde und einige der Schlagbäume fielen, welche zwischen der vornehmen Gesellschaft und diesem Gedicht lagen, darin besteht Radziwills großes und wesentliches Verdienst«.

Bertha Witt-Altona

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

DIE BEDEUTUNG DES WORTES IN DER OPER

Von RICHARD STRAUSS

Die klassische Oper kennt zwei Arten, den die Handlung fortbewegenden Dialog auszuführen: reine Prosa oder das sogenannte Seccorezitativ mit Cembalobegleitung. Nur Beethoven und Marschner verwenden an bedeutsamen Stellen sehr wirkungsvoll das stimmungsvolle Melodrama (gesprochener Dialog mit Orchesterbegleitung). In Mozarts deut-

schen Opern ist die eigentliche Handlung fast ausschließlich in gesprochener Prosa dargestellt.

Diese kurzen Andeutungen dürften in Erinnerung bringen, welche Sorgfalt unsere großen Meister dem *Dialog als Träger der Haupthandlung* zugewandt haben. Sinnvoller Deklamation und lebhaftem Tempo des Gesprächs habe ich immer, mit von Werk zu Werk sich steigerndem Gelingen, die größte Aufmerksamkeit angedeihen lassen. Da jedoch beim Theater nur sehr selten mit Idealaufführungen zu rechnen ist, sah ich mich immer mehr gezwungen, den *Ausgleich zwischen Sänger und Orchester* von vornherein so sicher zu stellen, daß auch bei weniger vollkommener Ausführung vor allem die *Handlung* wenigstens in ihren wesentlichsten Grundzügen sichtbar und *gemeinverständlich zur Darstellung gelangen kann.* Zeugen dieser Bemühungen sind die Partituren der »Frau ohne Schatten« und der »Ariadne«. Wer meine späteren Opernpartituren genau kennt, wird zugestehen müssen, daß bei deutlicher Textaussprache durch den Sänger, bei strengster Genauigkeit in der Beachtung der Orchesterzeichen die Textworte vom Zuhörer deutlich aufgefaßt werden müssen. Ich höre kein Lob wohlgefälliger, als wenn mir als Dirigenten meiner »Elektra« die Anerkennung gespendet wird, »Heute abend habe ich mal jedes Wort verstanden«. Ist dies nicht der Fall, so kann mit Sicherheit der Schluß gezogen werden, daß der Orchesterpart nicht in der von mir genau vorgeschriebenen Weise wiedergegeben wurde. Eine vorlaute Stimme im Orchester kann wichtige Nebenfäden zerstören.

Es seien hier zur Erläuterung einige Monumentalaussprüche *Hans v. Bülows* eingeflochten: »Die meisten Kapellmeister können keine Partitur lesen.« Einem berühmten Tenor schrieb er ins Album: »Mein lieber Wachtel, ein Viertel ist kein Achtel.« Auf einer Orchesterprobe in Meiningen rief Bülow dem ersten Hornisten zu: »Forte.« Der Hornist blies stärker. Bülow klopfte ab und sagte sanft verweisend: »Ich habe Ihnen doch gesagt, »forte«.« Der Hornist blies noch stärker. Bülow zum drittenmal abklopfend, mit merklich erhobener Stimme: »Erstes Horn, forte.« Der Hornist antwortet verzweifelt: »Aber Herr v. Bülow, ich kann nicht stärker blasen.« Bülow, mit mephistophelischem Lächeln und äußerster Süßigkeit im Ton: »Das ist es ja gerade. Ich sage Ihnen die ganze Zeit forte und Sie blasen fortwährend fortissimo!« Großes Hallo! Von diesem Tage an war der *Unterschied zwischen forte und fortissimo* endgültig festgestellt.

Viele traurige Erfahrungen mußten den Wunsch in mir immer dringender machen, auf alle Fälle zu verhindern, daß ein Pultvirtuose mit die Blechinstrumente begeistert anfeuernden Fäusten, den Sänger zum bloßen Mundöffner degradiere. Keine noch so glanzvoll dröhnende Darstellung des orchestralen Teils durch viele unserer heute leider auch Opern dirigierenden Konzertkapellmeister kann die berechtigten Klagen über derlei Ohrenschmäuse auf Kosten des Verständnisses der Handlung und des Dichterwortes verstummen machen.

Diesem Bedürfnis verdankt die Partitur meiner »Ariadne« ihre Entstehung. Ohne daß das Orchester hier zu einem bloßen Begleitinstrument verurteilt ist, *müssen* in jeder Aufführung bei aller Ausdruckskraft des »Kammerorchesters« *Ton und Wort des Sängers immer verständlich bleiben*, sei der amtierende Dirigent noch so herzlos.

Der Sänger im besonderen sei daran erinnert, daß nur der regelrecht gebildete Konsonant jedes, auch das brutalste Orchester durchdringt, während der stärkste Gesangston selbst von einem auch nur mittelstark spielenden Klangkörper von 80 bis 100 spielenden Musikern mühelos übertönt wird. Ich selbst habe besonders in Wagnerschen Tondramen erlebt, daß Sänger mit großen Stimmen und schlechter Aussprache ohnmächtig in den Orchesterwogen versanken, während Künstler mit kleineren Stimmen und scharfer Konsonantenaussprache bewußt phrasierend ohne Anstrengung das *Wort des Dichters* gegen die Tonfluten des Orchesters *behaupten konnten.*

(Nürnberger Ztg., 14. 8. 1932)

DIE FRAU IN DER OPER VERDIS

Von BENJAMINO GIGLI

Vor allem ist es die Frau, die *Verdi* zu der eigentlichen dramatischen Figur seiner Handlung erhebt. Stets ist es die Frau, die der Tragik eines schweren Schicksals zum Opfer wird. Abgesehen von nur sehr wenigen Ausnahmen, wie z. B. Lady Macbeth, ist bei Verdi die Frau das zarte, unschuldig leidende, liebevoll sich opfernde, von einem unbarmherzigen Geschick verfolgte Geschöpf. Gerade im Zeitalter der Gleichberechtigung der Frau ist eine solche Gestaltung besonders bühnenwirksam. Die tragisch untergehende Frau gibt dem ge-

samten Opernschaffen Verdis das entscheidende Gepräge. Gilda in »Rigoletto«, vom Herzog verführt und verlassen, opfert ihr Leben für den Mann, den sie bis in den Tod liebt — an Stelle des Herzogs nimmt sie freiwillig den Tod auf sich und rettet ihm durch ihren Opfertod das Leben. Leonore im »Troubadour« willigte in die Ehe mit dem ihr verhaßten Grafen Luna, um das Todesurteil von dem Geliebten zu wenden. Als sie dann doch verzichten muß, sucht sie im Gift den letzten Ausweg für sich. Tief erschütternd ist auch das Los einer anderen Heldin Verdis, die gleichfalls den Namen Leonore trägt — in der erst vor einigen Jahren wieder entdeckten und heute bejubelten Oper »Die Macht des Schicksals«. Nach der Flucht aus dem Elternhause, von dem Verlobten getrennt, geht Leonore ins Kloster. Viele Jahre später führt das Schicksal ihren Verlobten an die Stelle, wo Leonore als Einsiedlerin lebt. Auch hier zerstört ein grausames Schicksal das vielleicht noch mögliche Glück. Im letzten Augenblick wird Leonore von ihrem rachsüchtigen Bruder erstochen. »Traviata«, über deren Schicksal in aller Welt soviel Tränen vergossen sind, opfert ihr Glück und entsagt dem Glück und entsagt dem Geliebten, weil sein Vater sie bittet, die Familienehre zu retten. Für dieses Opfer muß sie noch die furchtbarsten Beleidigungen ihres nichtsahnenden Geliebten schweigend erdulden, bevor sie den Herzenstod in dem Augenblick erleidet, da durch späte Einsicht des Vaters sich alles noch zum Guten wenden könnte. Aida geht in die Gefangenschaft zurück, um zusammen mit dem Geliebten den Erstickungstod im Gewölbe zu finden. Auch wenn Verdi ein literarisches Sujet bearbeitet, zieht ihn das Schicksal der unschuldig leidenden Frau gleichsam magisch an. »Luise Miller«, nach Schillers »Kabale und Liebe«, sowie »Otello« sind überzeugende Beispiele. So fesselt uns in Werken, die jahrzehntelang als reinste Unterhaltungsmusik galten, ein tiefes und erschütterndes menschliches Gefühl.

(Münchener Zeitung, 2. 7. 1932)

OPERNFRAGEN DER GEGENWART

Von HANS KNAPPERTSBUSCH

Es wird mit dem Wort »modern« zum Teil als Erklärung zum Teil als Entschuldigung viel Unfug getrieben und viel Unheil angestellt. Was man heutzutage auf bekannt großen, tonangebenden Opernbühnen oft erleben muß, ist einfach das Höchstmaß an Kunstverbalhornung! Die Sucht einzelner in aller Welt wohlbekannter Opernregisseure, sich durch besondere Eigenart hervorzutun, verleitet sie zu Mißgriffen, die man nicht scharf genug zurückweisen muß, als eine Ungehörigkeit oder als einen bodenlosen Krampf! Kann man sich eine schlimmere Stillosigkeit denken als den Wotan ohne Bart?! Kann man sich etwas Läppischeres denken als die Ungeheuerlichkeit, die Rheintöchter aus dem Wasser steigen zu sehen, um Siegfried einen Reigen aufzuführen und dann wieder ins Wasser zu gehen? Was soll man über die Inszenierung des »Lohengrin« denken, wenn man bei Aufgehen des Vorhanges zu seinem maßlosen Staunen auf der Bühne eine Anzahl Schilderhäuser stehen sieht?!

Die zehn Jahre Schließung des Festspielhauses in Bayreuth haben leider diese traurigen Früchte gezeitigt, sie haben einer krankhaft »modernen« Richtung Vorschub geleistet, die mit dem Wagner-Stil gar nichts mehr gemein hat.

Oft kommt es mir vor, als hätte die Welt die großen, ich möchte sagen, die fundamentalen Regietaten Siegfried Wagners — es sei nur auf seine vorbildliche Inszenierung der »Meistersinger« und »Lohengrin« hingewiesen —, vollständig vergessen. Und Siegfried Wagner war ein Regisseur ganz großen Formats. Diese leider verlorenen zehn Jahre Bayreuth sind eine schwere Gefahr für den Nachwuchs gewesen, deren Folgen sich jetzt zeigen. Darum sind wir in München auch sehr stolz darauf, daß wir unter allen Umständen dem Werkschöpfer die Treue wahren und dies als oberstes Gesetz erkennen.

(Neues Wiener Journal, 4. 5. 1932)

SOLL WAGNER MODERN INSZENIERT WERDEN?

Von EMIL PIRCHAN

Unter den vielen brennenden Tagesproblemen des heutigen Theaters gehört wohl das Gebiet des Bühnenbildes zu den umstrittensten. Es ist kaum zu hoffen, daß die gegenseitigen Auffassungen über die bildliche Darstellung je zu einem allgemeingültigen Dogma im modernen Theater zusammengeschlossen werden können. Dies ist gut, denn im Kampf der Meinungen gibt es schöpferische Reiz- und Entzündungspunkte, und solange bleibt dies Kunstgebiet lebendig, interessant, vor aller

Erstarrung gesichert. Behaupten die einen, der Stil des Opernbühnenbildes sei in vollständiger Unterordnung zur Musik, durch die Historie der Handlung, ja durch das Zeitgepräge der Entstehungsjahre, kaum wandelbar und vorbestimmt, so fordern die andern mehr als solche nicht persönliche Zeitkopien, nämlich eigene Auslegung auch des Bühnenbildes durch die individuellen künstlerischen und die tausend technischen Mittel einer zeitgemäßen Darstellung, die alle Merkmale des Heutigen bewußt trägt. Der breite Mittelweg zwischen beiden Extremen wird wohl heißen: fußend auf künstlerischer Tradition, reinschöpferisch und heutig zu gestalten.

Daher wird eine Ausstattung des »Ringes«, die in unseren merkwürdigen Tagen entstanden ist, wesentlich abweichen von der an manchen Orten wie ein Sakrileg gehüteten Inszenierung nach dem kodifizierten Kanon des ersten Bayreuther Musters.

Nicht nur die mit ihren klaren, allzuklaren Argumenten viele überrumpelnden neuen maschinellmechanischen und elektrotechnischen Erfindungen gilt es, künstlerisch zu assimillieren, die Hilfskünste des künstlichen Lichtzaubers und der gigantischen Motorenkraft dem Kunstwerk dienstbar zu machen, sondern vor allem ist heutiger Formwille in die bildliche Darstellung deutlich zu tragen. Und immer wieder kann man darauf hinweisen, daß, wenn Richard Wagner auferstünde, er der erste wäre, der den Aufwand allerletzter Geistes- und Gestaltungsprodukte in sein Gesamtkunstwerk fordern würde. Und so können wir nicht päpstlicher als der Papst sein und wollen die Ausstattung des »Ringes« von neuen Gesichtspunkten versuchen.

Nicht eigene Abstraktionen aller erdenklichen malerischen »Ismen«, vom Futurismus bis bis zum Neonaturalismus sollen selbstherrlich das Neue beweisen, sondern gerade im komplizierten Werk des »Ringes« gilt es, wie in der Inszenierung des Regisseurs, alles augensichtlich auszudeuten, es mit den bühnenmalerischen Mitteln klarzulegen und das Geschehene in überzeugende bildliche Form umzugießen.

(Deutsche Tonkünstler-Zeitung, XXXI/2)

MUSEUM DER OPERNSTILE

Von OSCAR BIE

Das 19. Jahrhundert war die große Balance zwischen Italien und Deutschland. Das 20. Jahrhundert findet die Oper in einer ausgesprochenen *Reaktion*, deren Ende noch nicht abzusehen ist. Noch arbeiten Pfitzner und Schreker in den Überlieferungen der Romantik. Aber die neuesten gehen schon nach allen Richtungen auseinander. Eines ist ihnen gemeinsam: sie haben die Ekstase der Romantik überwunden. Orchester und Gesang haben sich vereinfacht. Teils nehmen sie die beruhigende alte Form wieder auf, teils werfen sie sich der aktuellen Gegenwart bis zum Jazz begeistert in die Arme. Indem sie den nackten Realismus zu verachten beginnen, versuchen sie neue Wege der Oper zum Oratorium hinüber oder zur Kunstform. *Strawinskij*, der nicht nur neue Wege erkannte, sondern sie auch immer zum Ziele führte, ist der Tonangeber. Der literarische Ehrgeiz der Oper, der sich bei Reformen, bei allen neuen Versuchen immer stärker bemerkbar macht, wird auch heute wieder fruchtbar. Strauß komponierte Hofmannsthal, heute werden wichtige Dramen der älteren Literatur gern der Musik zugeführt. Ich erinnere an Büchners »*Wozzeck*«. Ich denke an die »*Soldaten*« von Lenz, die *Manfred Gurlitt* eingerichtet und vertont hat. Eine Szene zwischen Vater und Tochter. Diese Szene bringt musikalisch Variationen über das anfängliche Liebeslied der Tochter, die, je nach der Stimmung, wechseln, also eine sehr charakteristische Mischung von Bühne und Konzertstil, wie sie in den modernen Opern häufiger anzutreffen ist. In der Flut der Probleme und Stile hält sich der Musiker an der Form fest, die einst im Naturalismus zerschellte. Das Motiv ist nicht mehr dramatisches Signal, sondern Thema konzertanter Variationen. Was ist geschehen? Die Oper hat sich beinahe zu ihrem Anfang zurückgefunden über das reale Drama zum reinen Musikbild.

(Dresdner Neueste Nachrichten, 31. 7. 1932)

OPERN IM RUNDFUNK

Von ERNST SCHOEN

Zu den Übertragungen, die der Rundfunkhörer am liebsten hört, zählt die von Opern. Warum? Zunächst wohl darum, weil die Oper von allen Kunstgattungen diejenige ist, die sich mit weisester Vielfalt auf die Bedürfnisse dessen einstellt, der sie entgegennimmt, und auf die Gesamtheit dieser Entgegennehmenden, nämlich auf das Publikum. Nicht umsonst steht sie ehrwürdig vor uns als die älteste Form des Theaterspiels. Wir brauchen hier nicht die gelehrten Untersuchungen wiederzukäuen über ihre Entstehung aus der Kulthandlung lange vor dem Drama, wir brauchen

den wellenförmigen Wegen ihrer Entwicklung im Altertum, im Mittelalter, im Barock, in der Romantik und heute nicht nachzugehen. Wir können uns begnügen festzustellen, worin die Weisheit ihrer Mittel beruht. Sie beruht darin, daß die unzerstörbare Form der Oper dazu zwingt, nur die elementarsten und allgemeinsten Gegenstände des menschlichen Wollens und Fühlens abzuhandeln, jene paar Grundmotive, die über alle Völker und Zeiten hinaus jeden von uns bewegen. Sie beruht ferner darin, daß diese Motive durch ein Zusammenwirken sämtlicher Kräfte abgehandelt werden, die nur der menschliche Sinn gleichzeitig aufzunehmen vermag, nämlich durch Wort, Musik, Tanz, Bild und handelnde Personen . . . Unbeschadet der Frage, inwieweit die bisherigen Opernübertragungen des Rundfunks nur dazu dienen sollen, dem Hörer einen Bildungshinweis zu geben, ist es für den Rundfunk wie für die Oper, vor allem aber für das Publikum, dem sie beide dienen, meines Erachtens wichtig festzustellen, ob es eine besondere Form der Oper gibt, die auf der Szene wie im Rundfunk gleicherweise den besonderen Anforderungen des jeweiligen oder auch gemeinsamen Darstellungsstils standhält, und wie eine solche Oper auszusehen habe. Die erste Forderung, die ich da stellen möchte, ist diejenige nach der kleinen Form, nach der Kammeroper. Will eine Opernaufführung in der Rundfunkübertragung nur einigermaßen ebenso vollgültig wirken wie durch die gleichzeitige Darstellung auf der Szene, so kann dies nur eine Kammeroper sein, denn die Zeitdauer sowohl dessen, was im Rundfunk erträglich sein soll, wie auch die Verständlichkeit des darzustellenden Vorganges, wie schließlich die Wirkungskraft des aufzuwendenden Apparates, sowohl was Bühne als was Orchester angeht, fordern gebieterisch die kleine Form. Ich möchte es hier sozusagen mit großen Buchstaben aussprechen, daß diese Forderung nicht nur von der besonderen und beschränkten Technik des Rundfunks diktiert wird, sie scheint mir vielmehr eine Forderung unserer Zeit überhaupt zu sein. Ein neues Publikum steigt herauf, welches den komplizierten Riesengebilden der künstlerischen Tradition nicht zu folgen vermag. Es fordert Kürze, Einfachheit und Verständlichkeit. Möglich, ja wahrscheinlich, daß dies Verlangen nur vorübergehend ist. Heute aber stellt es seine Forderungen, die wir ernsthaft beachten sollten . . .

(Anbruch, XIII/5)

VOM KOMMEN UND GEHEN DER OPERN

Von ARTUR HOLDE

Eine begeisterte Dame sagte einstmals zu *Brahms* nach einer Aufführung: »Meister, dieses neue Werk ist wirklich unsterblich.« Brahms erwiderte mit feinem, ironischem Lächeln: »Ja, ja, es kommt nur darauf an, wie lange die Unsterblichkeit dauert.« Die Relativität in der Existenz aller von Menschengeist geschaffenen Dinge wird hier klug und bescheiden anerkannt. Auch am Geniewerk nagt eben die unendliche Zeit, und schon die Kunstleistung, die nicht mehr unmittelbar zu den Menschen spricht, gilt uns als dem Tode verfallen. Aus ihm gibt es eine Wiedererweckung nur in seltenen Fällen. Hat ein Kunstwerk, das neu dargestellt werden muß, und das deshalb, im Gegensatz etwa zur Architektur, seinen Platz immer wieder zu erobern hat, ein Menschenalter erfolgreich überdauert, so besitzt es schon ein wenig von der Eigenschaft, die Brahms so hübsch als »relative Unsterblichkeit« charakterisiert. Über einen größeren Zeitraum, als eine Generation noch nach dem Tode mit seiner Leistung zu wirken, wie wenigen Künstlern wird dieses Gnadengeschenk des Schicksals zuteil! Aber das Weltgeschehen ist weise und bedachtsam: vieles muß eben schnell wieder verschwinden, damit das Größte genug Raum hat, und damit zugleich Platz für das Neue frei wird. Diesem Gesetz sind auch die Großmeister der Musik unterworfen.

Mit besonderer Rigorosität nimmt die Oper, wie überhaupt das Theater, den Ausleseprozeß vor. Was kein ausgeprägtes Gesicht hat, versinkt schnell wieder ins Dunkle. Es wartet so vieles auf Erweckung zum Bühnenleben, daß es sich selten verlohnt, langwierige und zweifelhafte Experimente zu machen. Selbst über die künstlerisch gewiß berechtigten Versuche, *Hugo Wolfs* »Corregidor«, den »Barbier von Bagdad« von *Cornelius*, neuerdings, mit noch größeren Erfolgschanzen, *Händels* Opernwerk der Bühne zurückzugewinnen, ging das Publikum bald hinweg. Es findet nicht mehr die innere Brücke zu dieser »inaktuellen« Kunst . .

(Gießener Anzeiger, 29. 7. 1930)

SEZESSION DER OPERETTE

Von HERBERT CONNOR

Voraussetzung für eine Sezession der Operette ist, daß Textdichter und Komponisten sich freimachen von den Einflüssen eines ver-

seuchten und zersetzten Betriebes. Der Textdichter lerne wieder auf die Stimme des Volkes lauschen, wende sich fort von einer dekadenten großstädtischen Oberschicht und versuche, der Zeit einen Spiegel vorzuhalten. Der Komponist lerne wieder sein Handwerk beherrschen, emanzipiere sich von der Schlagerindustrie und denke einmal nicht an Tantiemen. Dann wird ihm auch bestimmt wieder etwas einfallen. Im übrigen soll er weder den Ehrgeiz haben, »Welterfolge« zu schreiben, noch Richard Strauß kopieren. Lortzing und Offenbach mögen ihm Vorbild sein in ihrer Schlichtheit, Allgemeinverständlichkeit und Prägnanz des Ausdrucks ...

Über mangelndes Können oder mangelnden Geist kann man sich bei einer Reihe von Künstlern gewiß nicht beklagen. Was fehlt, das ist einzig und allein die Überlegenheit der Haltung, das befreiende Lachen. Wer, wie Brecht und Weill, glaubt, gleich das schwere Geschütz einer »Weltanschauung« auffahren zu müssen, der wird nie das Volk für sich gewinnen. Auch Aristophanes hat den Athenern harte Wahrheiten gesagt. Aber er hat diese Wahrheiten eingekleidet in ein spielerisches, heiteres Gewand. Auch Offenbach hat kein Blatt vor den Mund genommen. Aber er führte seine Klinge mit Eleganz und Grazie. Bei uns glaubt man, seine zeitsatirischen Bemerkungen gleich mit einer fix und fertig ausgebauten Theorie untermauern zu müssen. Man hat keine Grazie, keine Leichtigkeit, kein Gefühl für das, was Nietzsche das »Südliche« genannt hat. Man ist plump, schwer und schlägt sich lieber gegenseitig die Schädel ein, als das Menschliche — Allzumenschliche der Dinge zu erkennen, es im Brennspiegel des Mimus einzufangen und darüber ein herzliches Gelächter anzustimmen . . .

Reif für eine Sezession der Operette wird diese Zeit erst sein, wenn sie wieder Sinn für die ewigen, allgemeinen, menschlichen Wahrheiten erhalten hat. Die Operette ist weder ein Freigelände für Parteiagitatoren noch ein Propagandaplatz für Schlagerindustrielle. Sie ist, wie ihre große Schwester, die Oper: Abglanz und Spiegelung des Lebens. Daß sie einen Niedergang sondergleichen erfahren hat, daß sie in der »Wiener Operette« zum Genußobjekt einer degenerierten Gesellschaftsschicht geworden ist, ist nicht ihre Schuld, sondern Schuld dieser Zeit. Die Idee der Operette als eines volkstümlichen Singspiels, als eines zeitsatirischen Mimus bleibt unberührt von dieser Entwicklung bestehen.

(Berl. Börsen-Ztg., 2. 3. 1933)

OPERN-MISSGESTALTUNG IM TONFILM

Von HANS ARENDT

Der Opern-Tonfilm als Ersatz für das lebensvolle Theater, wie weit sind wir davon noch entfernt! Bedenklich und im höchsten Grade bedauerlich muß es sein, daß es Volksmassen gibt, die sich mit einer fratzenhaften Opernkopie abfinden oder des Billettpreises willen sich damit begnügen müssen. Das singende und klingende Operntheater muß alle seine Kräfte daransetzen, dem neuen Unheil der Geschmacksverderbnis zu steuern. 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 liegt. 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.

(Deutsche Musiker-Ztg., 17. 9. 1932)

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Der *Erhardt*sche Beitrag »Opernregie« gibt uns Veranlassung, nach längerer Pause wieder einmal Bühnenbilder vorzuführen. Von den Entwürfen *Alexander Baranowskys* (Seite 1) wurden die zum »Tristan«, von denen wir den des ersten Aktes zeigen, für die Neuinszenierung dieses Werkes durch Otto Erhardt am Leipziger Stadttheater im November 1932 verwendet; die zu Nicolais »Lustigen Weibern« sind nach Erhardts Regieideen entworfen, jedoch noch nicht ausgeführt worden.

Die zwölf Bühnenbilder auf Seite 2 bis 4 bringen Entwürfe bewährter Ausstattungskünstler der verschiedensten Richtungen. Die Vorlagen wurden für die Aufführungen in den drei Berliner Opernhäusern im letzten Jahrfünft benutzt. Unsere Auswahl bringt viel Gegensätzliches: phantastisch Wildes neben nüchterner Sachlichkeit, zarte Impressionen neben gewollter Primitivität, düster getönte Visionen neben gelockert Stilisiertem, konventionelle Konstruktionen neben holzschnittartigen Gebilden.

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E. V.

VON DEN MITGLIEDERN:

Berlin:

Auf Einladung der Deutschen Hochschule für Leibesübungen veranstaltete die Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg unter Leitung von Rosalia Chladek am 18. Februar 1933 eine Vorführung, in der neben einem Teil des auf dem Tanzgruppen-Wettbewerb in Paris mit dem 2. Preis ausgezeichneten Programm weitere Gruppen- und Solo-Tänze gezeigt wurden. Die Aufführung fand nicht nur bei den zahlreichen Zuschauern, sondern auch in der Berliner Presse begeisterte und große Anerkennung.

Zu dem von Max Reinhardt inszenierten, im Deutschen Theater zur Zeit stattfindenden Schauspiel »Das große Welttheater« von Hugo v. Hofmannsthal hat Albert Talhoff eine Geräuschmusik geschrieben, die von fünf Berliner Rhythmiklehrerinnen ausgeführt wird.

Dortmund:

Am 22. Februar 1933 veranstaltete Frau Feudel am Städtischen Konservatorium eine pädagogische Aufführung mit Kindern und Erwachsenen »Rhythmische Übungen und Spiele«. Ihre Vermählung mit Herrn Ernst Mehlich gibt bekannt: Maria Mehlich geb. Burgardt.

Emden:

Eine gymnastische und rhythmische Aufführung veranstaltete am 26. Februar 1933 Margot Pötschke, die nach einem kurzen Vortrag ihre Arbeit mit Kindern und Erwachsenen zeigte. Die Kritiken der dortigen Zeitungen sprachen sich sehr lobend über diese Veranstaltung aus.

Genf:

Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze kündigt an für die Zeit vom 31. Juli bis 12. August 1933:

a) Einen Ferienkursus, nur für berechtigte Lehrer der Methode.
b) Einen Ferienkursus für frühere Schüler, die weder Zertifikat noch Diplom besitzen.
c) Einen Ferienkursus für Lehrer, Studenten, Musiklehrer, Künstler und Amateure, die noch keinen Unterricht in rhythmischer Gymnastik genossen haben und sich über die Ziele der Dalcroze-Methode zu orientieren wünschen.

Laxenburg:

Die Schule Hellerau-Laxenburg zeigt folgende Kurse für den Sommer 1933 an:

Vier allgemeine Kurse:

I.	Kursus:	1. Juni bis 24. Juni	3½ Wochen
II.	„	26. Juni bis 15. Juli	3 „
III.	„	17. Juli bis 12. August	4 „
IV.	„	14. August bis 2. September . . .	3 „

Sonderkurse:

a) für Kleinkindererzieher, Schulpädagogen usw. 17. Juli bis 12. August;
b) für Gymnastiklehrende: 26. Juni bis 15. Juli und 17. Juli bis 12. August;
c) für Musikpädagogen 17. Juli bis 12. August;
d) für Tänzer, Tanzpädagogen und Tanzregisseure: 26. Juni bis 15. Juli und 17. Juli bis 12. August;
e) Kurs in englischer Sprache: 17. Juli bis 12. August.

Ferner sind vorgesehen:

Dirigentenkursus, geleitet von Dr. Hermann Scherchen, im Juli;
Sonderkursus für primitive Instrumente im Juni.

Deutscher Rhythmikbund (Dalcroze-Bund) e. V.
Geschäftsstelle: Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstraße 14.

NEUE OPERN

Maria Josef Erbs, des 72jährigen elsässischen Komponisten neue Oper »*Saxophon und Cie.*« versetzte bei der Uraufführung in Straßburg das Publikum in Laune.

Nikolai Lopatnikoff hat eine Oper »*Danton*« vollendet.

Arnold Schönberg arbeitet an einem Musikdrama biblischen Charakters »*Moses und Aron*«. Der Komponist hat auch das Libretto geschrieben.

*

Das Theaterwissenschaftliche Seminar der Universität *Frankfurt a. M.* brachte die »*Bettleroper*« von *Gay-Pepusch* in der Neubearbeitung von *F. Austin* mehrmals zur öffentlichen Aufführung.

Händels jüng.t in Elbing aufgefundene Oper »*Hermann von Balcke*« gelangte durch den Ostmarken-Rundfunk zur Ursendung.

Mozarts »*Il re pastore*« mit der neuen Übersetzung von *Siegfried Anheisser* fand seine Erstaufführung am Friedrichtheater in Dessau.

OPERNSPIELPLAN

AMSTERDAM: In der Stadschouwburg wurde Wagners »*Parsifal*« dreimal als Gedenkfeier aufgeführt. Dirigent: Erich Kleiber, Regie: F. L. Hörth.

AUGSBURG: *Strawinskijs* »Feuervogel« kam unter Leitung *Otto Miehlers* hier zur Erstaufführung.

BARCELONA: *Georg Sebastian* wird die spanischen Wagner-Festspiele leiten, die hier unter Mitwirkung deutscher Sänger stattfinden.

BERLIN: Die Staatsoper hat *Bizets* »*Perlenfischer*« in der Neubearbeitung von Bibo-Prerauer zur Aufführung erworben.

EISENACH: Der Verein »Freunde der Wartburg« veranstaltet im Mai Wagner-Festvorstellungen.

FREIBURG: *Schrekers* Oper »*Christophorus*« deren Uraufführung im Stadttheater vorbereitet wurde, ist auf Wunsch des Komponisten und aus Rücksicht auf die politische Lage *abgesetzt* worden, da der Stoff des Werkes in seiner zugespitzten Eindeutigkeit zu leicht Mißdeutungen und Mißfallen erregen würde.

KAIRO: Die Opernfestspiele der Wiener Staatsoper werden im kommenden Winter ihre Wiederholung erfahren. Stand das jüngst abgelaufene Gastspiel im Zeichen Mozarts und Verdis, so soll demnächst ein *Wagner-Strauß-Zyklus* veranstaltet werden. Ausführende: Deutsche Dirigenten, Sänger, Orchester und Chor.

MELBOURNE: Hier wurden im März Wagners »Meistersinger« zum erstenmal in Australien zur Aufführung gebracht.

MÜNCHEN: Ende April gastiert hier die Budapester Königliche Oper an drei Abenden. Als erste Vorstellung ist die Aufführung von *Goldmarks* »*Königin von Saba*« geplant. Es folgen zwei ungarische Opernwerke.

STOCKHOLM: Als letzte Wagner-Festvorstellung wurde unter *Leo Blechs* Leitung »*Tristan und Isolde*« gegeben.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Arnold Ebels neue »*Ballettszene*«, op. 42, für Orchester wird im Juli in Bad Pyrmont zur Uraufführung gelangen.

Hermann Drews wird neue Klavierwerke von *Hermann Erpf* (Satzfolge Nr. 2) und *Ottmar Gerster* (Toccata) in Berlin zur Uraufführung bringen.

Für das diesjährige Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wurde das neue Klavierkonzert von *Ottmar Gerster* angenommen.

Paul Graeners drei Klavierstücke, ein neues, soeben bei Litolff erschienenes Werk, wurden kürzlich durch *Heinz Lamann* im Beethoven-Saal in Berlin zur *Uraufführung* gebracht.

Das Landestheater-Orchester (Leitung: Zwißler) in Darmstadt brachte die Uraufführung einer *Orchestersuite*, op. 2, des jungen Frankfurter Komponisten *Hans Heinrich Hagen*, eines Schülers von Bernhard Sekles.

Paul Höffers Kantate für Bariton und Kammerorchester »*Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan*« wurde vom Bremer Konzertverein (Leitung: Walter Stöver) unter starkem Erfolg uraufgeführt.

Jenö Hubays »*Dante-Sinfonie*« erlebte ihre reichsdeutsche Uraufführung in Karlsruhe. Dirigent war Josef Krips, der Beifall groß.

Alexander Jemnitz' neues dreisätziges »Kon-

zert für Kammerorchester« erntete bei der Uraufführung in einem philharm. Konzert in Budapest einmütigen Beifall.

In Wien gelangte durch Prof. Wlach und das Weißgärber-Mayr-Quartett ein neues *Klarinettenquintett* (op. 33) von *Egon Kornauth* zur erfolgreichen Uraufführung.

Hans Kriegs Breslauer Kompositionsabend, der 24 ernste und heitere Gesangsschöpfungen in bunter Fülle bot, wurde durch wärmsten Beifall ausgezeichnet.

Ein neues *Klavierkonzert* von *Albert Moeschinger* ist in das Programm des diesjährigen Schweizer Tonkünstlerfestes aufgenommen worden.

In Prag wurde unter Georg Szell ein *im Vierteltonsystem* komponiertes *»Vorspiel zu einer altgriechischen Tragödie«* von *Miroslaw Ponc* zum erstenmal gespielt.

Arnold Schönberg hat die Komposition eines *Konzerts für Violoncello* nach dem Concerto per Clavicembalo von M. G. Monn (1746) vollendet. Das Werk kommt mit Pablo Casals unter Leitung des Komponisten in Barcelona zur Uraufführung.

In Mainz hat unter Schmeidels Leitung die Uraufführung von *Georg Schulers* burleskem Oratorium *»Max und Moritz«* (nach Busch) stattgefunden.

Heinz Schwier hat drei Gesänge für Sopran und Orchester fertiggestellt. Diese sind von Gustav Havemann zur Uraufführung in Berlin angenommen worden.

James Simon beendete »Elf Orchestervariationen über ein tatarisches Soldatenlied«.

In einem Musikabend des Dresdener Tonkünstlervereins wurde ein Variationenwerk für fünf Blasinstrumente und Klavier von *Karl Julius Sommer* zur Uraufführung gebracht.

In den Konzerten des Landestheaterorchesters in Stuttgart erlebte *Ewald Strässers* neues (2.) *Violinkonzert* seine Uraufführung durch Konzertmeister Willi Kleemann.

Eine von dem Furtwanger Kapellmeister *Zimmermann* komponierte Suite für großes Orchester wurde für das Musikfest in Ballenstedt zur Uraufführung angenommen.

Von den fünf Preiswerken des Litolff-Preisausschreibens »Hausmusik für Instrumente« gelangten in der 11. Hausmusikveranstaltung des Süddeutschen Rundfunks (Stuttgart) das *Divertimento* von *Herbert Viecenz* (1. Preis), *»Ein kurioser Kaffeeklatsch«* von *Hans Weiß* (2. Preis) und die *Musik* für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier von *Ernst Reinstein* zur Ursendung.

KONZERTE

AACHEN: Das 5. *Rheinische Musikfest* (8.—10. April) bringt die *Erstaufführung* einer von Schiedermair in Bonn aufgefundenen *Sinfonie des Grafen Waldstein.* Dazu werden Gesänge von Neefe (dem Lehrer Beethovens) und das im Jahre 1785 in Bonn geschriebene Es-dur-Klavierquartett von *Beethoven* dargeboten. Ferner Werke des mit 26 Jahren verstorbenen *Norbert Burgmüller* und eine Violinsonate von *Franz Wüllner.*

ANGORA: Eine offizielle *Wagner-Feier* vor den Spitzen der türkischen Gesellschaft brachte neben einer Festrede Bruchstücke für Orchester aus des Meisters Werken unter Leitung von Jeki Bey.

BADEN-BADEN: Auch hier wurde *Bruckners* Neunte in der Urfassung aufgeführt. Dirigent: Ernst Mehlich.

BOLOGNA: *Wagners »Liebesmahl der Apostel«* wurde hier seitens der Wagner-Gesellschaft zur Aufführung gebracht.

BRÜSSEL: Ein *zehntägiges Beethoven-Fest* vermittelte die Wiedergabe sämtlicher Sinfonien (Dirigent Kleiber) und Streichquartette (Pro arte-Quartett).

BUDAPEST: Die *Franz List-Feier* wird am 24. April mit dem Christus-Oratorium unter Weingartners Leitung eröffnet.

Emil Lichtenberg veranstaltete ein fünf Abende umfassendes *Bach-Collegium.* Es kamen Orgel-, Cembalo- sowie Kammermusikwerke, eine Motette, zwei Kantaten und das »Musikalische Opfer« zur Aufführung. Der letzte Abend brachte die »Kunst der Fuge« in der Gräserschen Bearbeitung.

DESSAU: *Das Violinkonzert a-moll* von *Willy Czernik*, das nach seiner Uraufführung durch *Wilfried Hanke* in Braunschweig jetzt bei Litolff erschienen ist, gelangte in einem Sinfoniekonzert des Landesorchesters unter *Rothers* Leitung durch Konzertmeister Otto zur erfolgreichen Erstaufführung.

DORTMUND: Das Tonkünstlerfest des *Allg. Deutschen Musikvereins* (Festdirigent: Wilh. Sieben) wird vom 18. bis 24. Juni *hier* (nicht in Freiburg) stattfinden. Vorher, vom 21. bis 23. April wird der Dortmunder Sängertag abgehalten; er wird durchwegs neuzeitliche Werke bringen.

GRAZ: Hier kam in einem sinfonischen Chorkonzert des Singvereins unter Hans Hollmann eine *»Ballade«* mit Orchester und Solocello op. 17 von *Egon Kornauth* mit Erfolg zur Erstaufführung.

HEIDE (Holstein): Hier fand eine *Brahms*-Gedenkfeier statt, für die das Städt. Orchester in Kiel gewonnen wurde. In Heide betrieben Brahms' Eltern eine Gastwirtschaft, sie siedelten nach Hamburg über, wo Johannes kurz darauf geboren ward. Noch heute wohnt hier eine Familie Brahms.

KÖNIGSBERG: Gemeinsam mit der Stadt veranstaltet der Ostmarken-Rundfunk am 6. und 7. Mai ein *zweitägiges Brahms-Fest*. Vorgesehen sind zwei öffentliche Orchesterkonzerte (Leitung: *Max Fiedler* und *Erich Seidler;* Solisten: Kulenkampff, Grümmer und Edwin Fischer), sowie ein Kammermusik-Konzert (Klingler-Quartett).

LEIPZIG: In den Orgelkonzerten in der Nikolaikirche brachte *Karl Hoyer* in sechs Konzerten sämtliche große Orgelwerke Bachs zur Aufführung. — *Georg Winkler* setzt seine Orgelvorträge in der Andreaskirche fort und bot letzthin eine Heldengedenkfeier. — *Das Konzert für Oboe und kleines Orchester von G. Ph. Telemann*, das von *Fritz Stein* aufgefunden und bei Litolff herausgegeben worden ist, wurde auch von der *Mirag*, Leipzig, zur Sendung erworben, nachdem es in wenigen Monaten schon eine stattliche Reihe von Aufführungen (Berlin, Hamburg, Braunschweig, Kiel u. a.) erlebt hat.

LONDON: Die Aufführung von *Hindemiths* »*Das Unaufhörliche*« fand im März unter Henry Wood statt.

MADRID: *Korngolds* Suite »*Viel Lärm um Nichts*« wurde unter Leitung von E. F. Arbos mit Erfolg zur Aufführung gebracht.

MONTANA (Schweiz): *Igor Strawinskijs* Sohn Soulima stellte sich als begabter Pianist vor, der drei Stücke von Prokofieff und einige Sätze aus der »Petruschka«-Suite seines Vaters mit erstaunlicher Technik spielte.

MÜNCHEN: Im Bayr. Rundfunk kamen in Erstaufführung acht Lieder von *Erich Rhode* zu Gehör.

NEW YORK: *Bruno Walter* hat seine Konzerttätigkeit abgeschlossen. Unter den Solisten der letzten Konzerte ragte *Lotte Lehmann* hervor.

REMSCHEID: Unter Leitung von *Felix Oberborbeck* wird eine *Brahms-Feier*, die verschiedene Veranstaltungen, von März bis Mai reichend, umfassen soll, dargeboten.

RIO DE JANEIRO: Das Philh. Orchester unter Leitung von Max Burle veranstaltete eine Wagner-Gedenkfeier, bei der 300 Ausführende mitwirkten.

SAARBRÜCKEN: Als lokale Erstaufführung wurde von *Gottfried Stanek* das Violinkonzert von *Pfitzner*, op. 34, vorgetragen. Der Erfolg war bedeutend. Leiter des Konzerts: *Felix Lederer*.

SANTIAGO DE CHILE: Die hiesige Wagner-Feier fand im Munizipaltheater statt. 2500 Zuhörer lauschten den Ansprachen und Musikvorträgen.

SCHWERIN: Im Februar gastierten hier an zwei Abenden die *Dresdener Philharmoniker* unter Werner Ladwig.

STUTTGART: *Hermann Wunschs* »*Südpolkantate*« für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester ist vom Süddeutschen Rundfunk *bereits zum zweiten Male* zur Sendung gebracht worden. Das Werk, das bei Litolff erschienen ist, wurde außerdem von den Sendern in Berlin, Hamburg, Königsberg und Frankfurt gebracht.

ZÜRICH: Im Wesendonk-Haus fand ein Wagner-Konzert statt, bei dem das Tonhalle-Orchester unter Kolisko mitwirkte.

*

Die *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler* haben ihre triumphale Konzertreise beendet. Nach Brüssel waren die Hauptstationen Antwerpen, London, Manchester, Newcastle, Edinburg, Bristol, den Haag.

TAGESCHRONIK

Eine unbekannte Jugendkomposition von Mozart. Ernst Lewicki, der bekannte Mozartforscher, schuf eine stilgerechte Bearbeitung einer unbekannten Jugendkomposition von Mozart, die vom Mozartverein in Dresden zur Uraufführung gebracht wurde. Es ist eine *Kavatine*, die Mozart *mit elf Jahren komponierte*. Das liebenswürdige Werk befand sich in einer Komödie »Apollo et Hyacinthus«, die 1767 in der Universität zu Salzburg lateinisch aufgeführt wurde, und zwar als Duett für Tenor und Sopran. Mozart selbst hat das Thema als Mittelsatz seiner Sinfonie in F-dur weiterverwendet.

Ein unbekanntes Klavierwerk von Robert Schumann. Der Kustos der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat unter den zahlreichen Handschriften der Gesellschaft Schumanns eigenhändiges Manuskript von »*Acht Polonaisen*« für Klavier zu vier Händen aufgefunden. Die von Schumann genau datierte Komposition stammt aus dem August und September 1828, sie entstand also ein Jahr vor den »Papillons«, und viele der

reizvollsten melodischen und rhythmischen Wendungen dieses Hauptwerkes sind darin vorausgeahnt. Das Juniheft der »Musik« wird aus der Feder *Karl Geiringers* eine Studie über dieses Werk veröffentlichen.

Eine *Richard-Wagner-Gedenktafel* wurde vom Wiener Schubert-Bund am 18. Februar am Hotel Imperial, in dem der Meister Ende des Jahres 1875 fast zwei Monate lang gewohnt hatte, um die Aufführung seiner Opern Tannhäuser und Lohengrin vorzubereiten, feierlich enthüllt.

Wagner-Ausstellungen wurden und werden veranstaltet in Berlin, Dresden, Leipzig, Luzern, Triebschen und München.

Eine deutsch-amerikanische Brahms-Gesellschaft ist gegründet worden. Der Sitz ist St. Louis. Die Gesellschaft will Brahmssche Musik in Amerika pflegen und bekanntmachen. Die Gründung der ersten Ortsgruppen wird New York, Chikago, Philadelphia, Milwaukee, Detroit und San Franzisko umfassen. Der Gedenktag wird durch ein *offizielles Brahms-Fest in St. Louis* gefeiert werden.

Die *100-Jahrfeier* der *Robert Franz-Singakademie* in Halle bescherte zwei Festkonzerte unter *Alfred Rahlwes*. Im Programm standen nur Werke von Händel und Bach.

Das Musikinstitut in *Koblenz* beging am 10. März die Erinnerung an die vor 125 Jahren stattgehabte Gründung.

Die berühmte Silbermann-Orgel im Straßburger Münster, ein Meisterstück deutscher Orgelbaukunst, die im Jahre 1909 wegen der Fundamentierungsarbeiten abgerissen wurde, wird jetzt wieder aufgestellt werden. Damit sind die von *Albert Schweitzer* erhobenen Vorstellungen zur Rettung der wertvollen Orgel auf fruchtbaren Boden gefallen.

In Rom ist die größte Orgel der Welt eingeweiht worden. Dem Konzert haben alle Kardinäle beigewohnt. Die Orgel hat fünf Manuale und 112 Register.

Eine Orgelstudienreise nach Hamburg-Altona veranstaltet am dritten Osterfeiertag die *Berliner Arbeitsgemeinschaft für die Orgelbewegung*. Es werden die St. Jacobi-Orgel und drei typische, ganz neue oder umgebaute Orgeln in der St. Anggar-Kirche, in der St. Pauli-Kirche und in der Christian-Kirche (Klopstock-Orgel) zu Altona von namhaften Organisten vorgeführt werden.

Das deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin veranstaltet vom 27. Mai bis 12. August Meisterkurse für Klavier- und Violinspiel im Marmorpalais und im Palast Barberini zu *Potsdam*. Es werden Sondervorträge von Musikgelehrten geboten. Zu dem Lehrkörper gehören *Edwin Fischer*, *Wilhelm Kempff*, *Leonid Kreutzer*, *Georg Kuhlenkampff*.

Der finanzielle Erfolg des Frankfurter Sängerfestes. Der Schlußbericht des Frankfurter Festspielausschusses für das letzte deutsche Sängerfest weist einen Überschuß in Höhe von 157 000 Mark auf. Nach allgemeinen Abzügen und Abrechnungen des Gewinnanteils an die Stadt Frankfurt in Höhe von 17 000 Mark verbleibt für den Deutschen Sängerbund ein Reingewinn von 110 000 Mark.

PERSONALIEN

Walter Brügmann (Leipzig) wurde als *Regisseur* für die *bayerischen Staatstheater* verpflichtet.

Der akademische Musikdirektor *Heinrich Cassimir* wurde zum Professor an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe ernannt.

Max Donisch ist die Leitung der musikalischen Abteilung des Deutschlandsenders übertragen worden.

Karl Elmendorff hat in *Mailand und Florenz* mehrere Sinfoniekonzerte mit starkem Erfolg geleitet.

Max Fiedler zieht sich in den Ruhestand zurück, doch sind Bestrebungen im Gange, ihn von Fall zu Fall als *Gastdirigent* dem Musikleben zu erhalten.

Ernst Ewald Gebert dirigierte ein Gastkonzert der Budapester Philharmoniker am ungarischen Rundfunk.

Vinzenz Goller, der bedeutende österreichische Kirchenkomponist, wurde am 1. April 60 Jahre alt.

Franz v. Höößlin hatte als Dirigent in Genf bei einem Konzert, das ausschließlich deutsche Musik brachte, großen Erfolg. Unter seiner Leitung wurden zwei »Parsifal«-Aufführungen in Genf veranstaltet.

Otto Klemperer wurde für das nächste Jahr als Konzertdirigent an das Frankfurter »Museum« verpflichtet. Von den sieben Saisonkonzerten wird Klemperer fünf leiten. In einem Konzert werden die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler spielen; das in die nächste Saison fallende Jubiläumskonzert des Frankfurter »Museums« wird Richard Strauß leiten.

Den diesjährigen *Beethoven-Preis* des Provinzialverbandes »*Rheinland-Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*« erhielten *Ernst Gernot Klußmann* und *Josef Ingenbrand*, beide in Köln. Die preisgekrönten Werke gelangen

auf dem Rheinischen Musikfest in Aachen zur Aufführung.

Heinrich Kosnick hat in England als Pianist nach langjähriger Pause schöne Erfolge gehabt. Eine Schülerin von ihm, *Herta Kumbruch*, hat in Bath konzertiert und ist daraufhin für mehrere Konzerte nach London verpflichtet worden. Sie hat u. a. auch Klavierstücke von H. Kosnick uraufgeführt.

Gerhard Krause wird in Kopenhagen, Oslo, Helsingfors, Viburg, Reval, Riga, Kowno usw. musikwissenschaftliche Vorträge halten und auch in den Radiostationen dieser Städte zu Worte kommen.

Der Reichskommissar für das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat den a. o. Lehrern an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik *Ludwig Ruge* (Gesang), *Robert Hernried* (Musiktheorie und Komposition) und *Martin Wilhelm* (Gesang) die Amtsbezeichnung »Professor« verliehen.

Die Akademie der Künste in Berlin hat in ihrer Abteilung für *Musik* eine Neuwahl von Mitgliedern vorgenommen. Es wurde als ordentliches Mitglied *Max Butting* in Berlin, als außerordentliches Mitglied *Ottorino Respighi* gewählt.

Hermann Kutzschbach (Dresden) wurde zum Operndirektor befördert.

Zum 84. Geburtstag von *Adolf Ruthardt*, dem Altmeister der deutschen Klavierpädagogik, brachte der Bayerische Rundfunk mit *Eugen Becker*-Landau am Flügel eine Auswahl seiner Klavierstücke aus op. 41 und 45. Für den Sommer ist auch Ruthardts Klaviertrio op. 34 (mit Oboe und Viola) vom gleichen Sender zur Aufführung vorgesehen.

Heinrich Laber dirigierte in *München* die Brahms-Reger-Feier der Theatergemeinde mit den Münchener Philharmonikern.

Ernst Lewicki, bekannt als Lehrer des Maschinenbaus an der Dresdner Technischen Hochschule wie als Musiker und Mozart-Forscher, feierte am 4. März seinen 70. Geburtstag. Der Jubilar hat in der »Musik« mehrfach Mozart-Studien veröffentlicht. Von der Universität Leipzig wurde der Jubilar zum Ehrendoktor promoviert, Salzburg verlieh ihm die silberne Mozart-Medaille.

Juan Manén beging am 14. März seinen 50. Geburtstag.

Der Salzburger Domkapellmeister, *Joseph Meßner*, beging am 27. Februar seinen 40. Geburtstag und war aus diesem Anlaß Gegenstand zahlreicher Ehrungen.

Poldi Mildner wurde für den nächsten Winter für eine zweite amerikanische Tournee engagiert, die 30 Konzerte umfassen wird.

Pierre Monteux, der Leiter des »Orchestre Symphonique de Paris«, ist durch das Philharmonische Orchester zu Berlin als Dirigent für einen französischen Abend gewonnen worden.

Paul Moos, der rühmlichst bekannte Musikästhetiker, Verfasser hervorragender Werke, Ehrendoktor der Universität Erlangen, beging am 22. März seinen 70. Geburtstag.

Der polnische Staatspreis für Musik ist *Eugen Morawski* verliehen worden. Morawski ist kürzlich mit dem Ballett »Switezinanka« hervorgetreten.

Ehrung pommerscher Musiker. Der »Verein zur Pflege pommerscher Musik« hat Prof. *E. Pernice*-Greifswald in Anerkennung seiner Verdienste um die Organisation und Förderung des Greifswalder Musiklebens, Prof. *Rudolf Schwarz*-Halle in Würdigung seiner Verdienste um die Erforschung der Pommerschen Musikgeschichte, den Nestor der deutschen Komponisten, den 94jährigen *Ernst Eduard Taubert* als Ehrung seines musikalischen Schaffens auf allen Gattungen der Komposition, und *Fritz Uecker*-Stettin in Anerkennung seiner Verdienste um die Förderung des pommerschen Sängerwesens und Musiklebens zu *Ehrenmitgliedern* ernannt.

Max v. Schillings wurde von der »Arbeitsgemeinschaft deutscher Berufsverbände zur Förderung der Musikpflege« (Spitzenorganisation der Großverbände der deutschen Komponisten, Tonkünstler und Musiklehrer, des Musikalienhandels und der Musikinstrumentenindustrie) zum *Ehrenvorsitzenden* gewählt.

Der Spielleiter *Rudolf Scheel* vom Frankfurter Opernhaus hat einen Antrag als Oberregisseur an das *Kölner Opernhaus* angenommen.

Rud. Schulz-Dornburg wurde zum Leiter des Kammerchors und des Kammerorchesters des Deutschlandsenders berufen.

Artur Schnabel ist zum *Ehrendoktor* der Universität Manchester promoviert worden.

Oberspielleiter *Alexander Spring* von der Oper des Deutschen Nationaltheaters in Weimar wurde vom *thüringischen* Volksbildungsministerium mit der *kommissarischen Geschäftsführung* des Deutschen Nationaltheaters betraut.

Viorica Ursuleac wurde an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Bayreuth hat *Winifred Wagner*, *Daniela Thode*, *Blandina Gravina*, *Eva Chamberlain* und *Arturo Toscanini* das *Ehrenbürgerrecht* verliehen. Außerdem wird eine *silberne Bür-*

germedaille ausgegeben, die dem Grafen *Albert Apponyi*, *Alfred Lorenz*, *Millenkovich-Morold*, *Gilbert Gravina* und *Karl Kittel* verliehen wurden.

Dem deutschen Kammersänger *Dr. Wucherpfennig*, der als Professor an der Kaiserlichen Musikakademie in Tokio wirkt, ist von der japanischen Regierung der Rang eines »Sonin« verliehen worden. Diese Auszeichnung entspricht etwa dem Titel eines »Geheimen Regierungsrates«.

Den vom ungarischen Kultusministerium ausgesetzten Preis für Kammermusik erhielt *Eugen Zador* für sein Klavierquintett. Einen ähnlichen Preis erhielt *Leo Weiner*.

*

Die nationale Revolution hat zu mehreren Entlassungen bzw. Beurlaubungen geführt. Die Intendanten *Ebert* (Städt. Oper, Berlin), *Reucker* (Staatsoper, Dresden), *Hartung* (Landestheater, Darmstadt), *Maisch* (Nationaltheater Mannheim) mußten ihre Tätigkeit niederlegen. An *Fritz Buschs* Stelle tritt (wohl vorübergehend) Kurt Striegler, *Gustav Brecher* ließ sich beurlauben, *Vondenhoff* (Königsberg) wurde entlassen. Desgleichen *Fritz Stiedry* und *Paul Breisach* (Berliner Städt. Oper). Die Ausübung der Orchesterleitung wurde *Hermann Scherchen* in Nürnberg und *Bruno Walter* (Gewandhaus und Philharmonie, Berlin), sowie *Heinz Unger* (Berlin) und *Jos. Rosenstock* (Mannheim) untersagt.

TODESNACHRICHTEN

Annie Ahlers, die sehr erfolgreiche Operettensängerin, †, 26 Jahre alt, an den Folgen eines Unfalls in London.

Der niederländische Baßbariton *Jacob Caro* erlitt im Tivoli-Konzertsaal, während er die große Arie »Die Frist ist um« aus dem »Fliegenden Holländer« vortrug, an der Stelle der Arie »Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!« einen Herzschlag. Er stürzte vom Konzertpodium in den Saal, wo er tot liegenblieb.

In Paris † im 85. Lebensjahr der Komponist *Henri Duparc*, Schüler César Francks (der ihn als seinen begabtesten Jünger bezeichnete). Duparc hat seit fünfzig Jahren keine Note mehr geschrieben.

Im 65. Lebensjahr † in Dresden der *Hoforgelbaumeister Friedrich Johannes Jahn*, der ein Künstler in seinem Fach gewesen ist. In rund 25 Jahren hat Jahn über 80 Orgeln gebaut.

Im Alter von 51 Jahren † in Stuttgart der Kammersänger *Heinrich Lohalm*. Der beliebte Künstler hat den württembergischen Landestheatern als Tenorbuffo seit dem Jahre 1920 angehört.

Am 18. Februar † in Darmstadt, wo er seit über vierzig Jahren tätig war, *Arnold Mendelssohn*, ein Großneffe von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Er war in erster Linie Chorkomponist; er hat sowohl eine Reihe großer weltlicher Chorwerke wie geistlicher Werke für den Gebrauch der evangelischen Kirche geschrieben, gehörte auch lange Jahre zum Vorstand des Evangelischen Kirchen-Gesangvereins für Deutschland und war Ehrendoktor zweier Universitäten. Aber er hat sich auch so ziemlich auf allen übrigen Gebieten der Musik betätigt: auf dem der Sinfonie und Kammermusik, der Orgelmusik und der Oper; besonderes Interesse hatte er für alte Chormusik und kann als einer der frühen Verehrer der Größe von Heinrich Schütz gelten.

Julius Rünger, der frühere *Dirigent der Münchener Philharmonie* (1920—1925), † in Berlin im Alter von 58 Jahren.

Demetrio Serra, der Leiter des Leipziger Hauses des Weltverlages Ricordi, † am 3. März. 1871 in Triest geboren, war der Verblichene lange Jahre als Sänger in Oper und Konzert tätig. Vom Eröffnungsjahr der Leipziger Filiale Ricordis (1902) ab war Serra deren Leiter, mit besonderer Tatkraft sich dem Theatervertrieb der Verlagsopern hingebend. Für diese Aufgabe kam ihm sein früherer Beruf sehr zustatten. Serra erfreute sich stets bester Gesundheit; um so überraschender traf der seinem ersten Krankenlager so schmerzlich schnell folgende Tod alle diejenigen, denen er als eine in der Musikwelt allseits beliebte Persönlichkeit zum Freund geworden war.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden nicht geprüft, eingelaufene Besprechungsstücke (Bücher, Musikalien und Schallplatten) grundsätzlich nicht zurückgeschickt

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

ADRESSENTAFEL

SCHULE EPPING — V. SCHELTEMA
staatlich anerkannt
für Rhythmus — Musik — Körperbildung
(Dalcroze)
BERLIN W
Augsburger Str. 58. B 4, Bavaria 8520

MEDAU GYMNASTIKSCHULE
BERLIN-SCHÖNEBERG
INNSBRUCKER STR. 44

Mitteldeutsches Duett
Käte Grundmann (Sopran) — **Paul Losse** (Bariton)
Leipzig C 1, Auenstraße 15, Ruf 164 55.

JOHANNES LORENZ
(Flöte) Konzert / Kammermusik / Unterricht
HAMBURG 30, Bogenstr. 65. Tel. 55 67 89.

Diplomierte WIGMAN-Lehrerin
Gertrude Engelhart
Berlin-Charlottenburg, Fredericiastraße 3.

Wolfgang Lenter, Tenor
Berlin-Zehlendorf
Jägerhorn 6
Fernruf: H 4, Zehlendorf 0179

Cembalo-Schule Anna Linde
Berlin W 15, Pariser Straße 37
(Cembalo-Neupert) J 2, Oliva 2377

CLARA PILGER
Sopran, Lied, Oratorium
Soest / W., Lüfgengrandweg 13. Telefon 286.

Peter Speiser Pianist
Zürich, Bolleystr. 46

Alexander Preuß
Dirigent, Konzertbegleiter, Klavier und Orgel
Berlin-Pankow,
Brehmestraße 2. **Telefon D 8, 3585**

CELLOVIRTUOSE **CARL TH. PREUSSNER** Hervorragender Pädagoge
KONZERT / UNTERRICHT / KAMMERMUSIK
Ausbildung bis zur Meisterschaft auf Grund der physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Cellospiels einschließlich Nebenfächern
Kurse und ständiger Unterricht in vielen Städten
Anschrift: Landhaus Preußner, Marxgrün, Oberfranken (Frankenwald) Bayern. Prospekte auf Anfrage

Florizel von Reuter Professor und Leiter der Meisterschule für Violine an der Wiener Staatsakademie für Musik u. darstellende Kunst. Wien III, Ungargasse 50. Tür 12

Moriz Rosenthal
Professor, Kammervirtuose und Hofpianist
WIEN I, Ebendorfer Straße 8
Tel. A 24-4-64. Telegramme: Rosenplane, Wien

In den verschiedenen Abteilungen der **Peter Harlan-Werkstätten** **Markneukirchen i. Sa.,** werden **einfache Cembali . Klavichorde . Blockflöten . Lauten . Gitarren . Gamben** vorzüglich und zu zeitgemäß niedrigen Preisen gebaut.

CLAVICHORDE UND KLEINE CEMBALIS
mit klarem, silbernem Ton aus eigener Werkstatt **sowie Blockflöten (Gofferje-Modell)** auf Grund sorgfältigen Studiums alter Meisterinstrumente und eingehende Fühlungnahme mit Führer der Musikbewegung baut
WALTER MERZDORF, MARKNEUKIRCHEN I. SA.
Gamben, Lauten u. a. liefere gleichfalls preiswert.

Einer Kapelle oder Hauskapelle
in Berlin möchte junge gebildete Dame, konservatorisch ausgebildet, als
Pianistin
ohne jedes Entgelt beitreten. Offerten unter B. 100 an Max Hesses Verlag, Berlin

HAUSMUSIK DER ZEIT

Eine Sammlung zeitgenöss. Musiziergutes für häusliches Zusammenspiel

herausgegeben von Alfred Heuss

Als Heft 1—5 sind soeben erschienen die

FÜNF PREISWERKE

aus dem Litolff-Preisausschreiben „Hausmusik für Instrumente":

		Preis:
C. L. Nr. 2776 **Heft 1:**	Divertimento für Violine, Viola und Violoncello von **Herbert Viecenz** . . . . . Taschenpartitur	1,—
	Stimmen kompl.	2,20
2777 **Heft 2:**	Ein kurioser Kaffeeklatsch für Klavier, Violine, Flöte (oder II. Violine) und Viola (oder Klarinette). Op. 32, von **Hans Weiß**	2,—
2778 **Heft 3:**	Suite D-dur, 6 Stücke für Violine und Klavier. Op. 29, von **Karl Hasse**	3,—
2779 **Heft 4:**	Musik für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier. Op. 34, von **Ernst Reinstein**	2,50
2780 **Heft 5:**	Partita h-moll für Flöte und Klavier. Op. 6, von **Hans Joachim Therstappen**	1,50

Im April werden ferner erscheinen:

2781 **Heft 6:** Der ewige Ruf. Kantate für Altstimme und Streichquartett. Op. 60, von **Edvard Moritz**

2782 **Heft 7:** Ciacona nach einem Thema von G. Fr. Händel für Violine u. Cello von **Prinus Dietze**

Diese beiden Werke wurden im Litolff-Preisausschreiben mit einem empfehlenden Hinweis ausgezeichnet!

Die Sammlung wird fortgesetzt!

Scholasticum

Die grundlegende Sammlung von altem u. neuem Musiziergut für Schule u. Haus.

Es beginnt jetzt zu erscheinen die

Reihe II:

Originalwerke vom Frühbarock bis zu den Klassikern in kritischen Neuausgaben

Mittelstufe:

Heft 1: Divertimenti a 4, herausgegeben von Dr. Karl Blessinger

Oberstufe:

Heft 1: Sinfonia in Es-dur, op. 4, Nr. 2, für 2 Violinen, Viola, Violoncello u. Basso continuo von Placidus v. Camerloher herausgegeben von Dr. Benno Ziegler

Die Reihe wird fortgeführt!

Von Paul Graener

sind neu erschienen:

Theodor Storm-Musik

für Klavier, Violine, Violoncello und eine Baritonstimme. Op. 93. Preis RM. 2,50

Vier Lieder

nach Gedichten von Goethe. Op. 94, C. L. Nr. 2754, f. hohe Stimme Preis RM. 2,—

Drei Klavierstücke

Heidelandschaft — Choral im Grünen
Wolken und Wind.
C. L. Nr. 2775 . . . . . Preis RM. 1,—

Henry Litolff's Verlag • Braunschweig