



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Entoperung Wagners Ein Inszenierungsproblem 3.

DAS KUNSTFENSTER

Düsseldorfer kritische Wochenschrift für die Interessen aller Künste

Heft 15

Jahr 1

5. 2. 1921

DIE ENTOPERUNG WAGNERS EIN INSZENIERUNGSPROBLEM

3.

Wenn der Gedanke einer szenischen Neuschöpfung einmal aufgegriffen wird, dann ist zu befürchten, daß man mit dem „Ring“ beginnen wird. Warum wird man? Und warum ist es zu befürchten? Die beiden Fragen müssen beantwortet werden, weil sie zur Klärung führen. Und Klärung ist die Hauptsache. Publizistische Aufgaben wie die vorliegende müssen vom Standpunkt des Schreibers aus ganz selbstlos aufgefaßt werden. Auf die Gefahr hin, nüchtern zu wirken, muß man auf den Effekt verzichten, der darin liegt, mit der Feder die praktische Arbeit vorwegzunehmen. Das sieht sehr bedeutend aus, bringt Lob ein, ist aber praktisch ganz zwecklos. Denn nie und nimmer wird je ein Bühnenpraktiker sich herablassen, nach den Direktiven eines schreibenden Outsiders zu verfahren. Wem es nicht auf die Sache ankommt, sondern auf seinen persönlichen Effekt, den plagen solche Skrupel ja nicht. Mir aber kommt es nun mal ausschließlich auf die Sache an. Deshalb fahre ich jetzt nicht fort die gedachte Neuschöpfung Werk für Werk und Akt um Akt auf dem Papier festzulegen, — um nach kurzer trügerischer Vaterfreude eine Totgeburt zu beklagen. Sondern ich setze alles daran, zu klären, mich im Wesentlichen verständlich zu machen. Also zur ersten Frage: Warum wird man in der Praxis zuerst den „Ring“ vornehmen? Weil es am „dankbarsten“ ist. Weil es am gefahrlosesten ist. Weil es gestattet, sich um die unbequemen Konsequenzen des Zuendedenkens zu drücken. Denn die Theaterpraxis hat es an sich, mit Kompromissen „weiterzuwursteln“. Das sitzt ihr tief im Blut. Beim „Ring“ kann man mit effektvollen „Reformen“ viel Lärm machen. Der szenische Naturalismus ist hier so offenkundig ad absurdum geführt worden, daß man des Beifalls sicher ist, wenn man den Lindwurm mit den Glühbirnenaugen und dem natürlichen Rachendampf abschafft. Wenn man das „echte“ Feuer des Brünhildensteins in der Versenkung verschwinden läßt. Und was dergleichen Scherze mehr sind. Aber man kann das alles sehr hübsch „refor-

mieren“ und „Oper“ bleibt „Oper“. Und darum sage ich, es ist zu befürchten, daß man gerade mit dem Ring den Anfang macht. Denn wenn man erst in dieses Fahrwasser geraten ist, bleibt alles in diesen größten Äußerlichkeiten stecken. Nachdem ich beim „Tristan“ dargetan habe, wie eine konsequent zu Ende gedachte szenische Neuschöpfung sich in grundlegenden Verschiebungen des Darstellerischen, ja sogar des Musikalischen auswirkt, sei beim „Ring“ mit verstärktem Nachdruck auf diese Auswirkung hin exempliziert. So wird das Problem in seiner Tiefe aufgezeigt und schnellfertige Reformerei im Voraus bloßgestellt. Man nehme einmal die Nachtszenen im „Siegfried“. Die Literaten, sofern sie keine musikalisch technische Bildung besitzen und nach den Aufführungen urteilen, werden zornig aufbegehren, wenn ich sage, daß diese Szenen von kosmisch-shakespearischer Größe sind. Ich kann ihnen das nicht verdenken. Denn was ist z. B. die Erda-Wanderer-Szene bei der gegenwärtigen Oper anders, als die Gelegenheit, eine dankbare Altpartie zu gebührender Geltung zu bringen? Wer kommt angehört der Aufführung denn überhaupt auf den Einfall, daß hier ein dramatischer Dialog vor sich geht? Und zwar ein Schulfall, ein Musterbeispiel des dramatischen Dialogs, wie er „im Buche steht“? These und Antithese prägnant, geschliffen; es blitzt und wettert, wenn aus der Tiefe kosmischer Gefühlsgewalten der Konflikt sich zuspitzt, sich klärt und in schlanker Form der Gipfelung und Lösung zustrebt... Man kann, sage ich, in der Aufführung, wie sie jetzt gehandhabt wird, nichts der Art gewahren. Die Repliken des „Wanderer“ gehen im Orchester unter. Erstens wieder der leidigen Tempofrage wegen. Ich habe derartige Beispiele wiederholt mit Kapellmeistern praktisch demonstriert. Keiner hat mir den konkreten Beweis erbringen können, daß eine technische Unmöglichkeit vorliegt. Tempo und Tonstärke den dramatischen Anforderungen der Sprache anzupassen. Daß die rythmische Struktur durch die Auflockerung zerstört würde, hat keiner dieser Fanatiker des „Schmisses“ darzutun vermocht. Darauf kommt es an. So sehr ins technische Einzelne muß hier die Erörterung gehen. Man kann sonst nichts praktisch Klärendes bewirken. Sonst kommt einfach ein Fachmusiker und erklärt: „Es geht nicht“. Dann ist für den musikalischen Laien — und das ist schließlich streng genommen auch der Theaterleiter und der Opernregisseur — die Erörterung abgetan. Der NUR-Musiker ist aber meist, unbeschadet seiner fachlichen Bedeutung (die meinetwegen so groß sein mag, wie man will) in diesen

Fragen oft laienhafter als der „Auch“-Musiker. Es kommt mir darauf an, dies glaubhaft zu machen. Ich hatte mich oft mit Musikern über das Tempo des Schubertschen Wanderers gestritten. Die meisten erklärten es autorativ für unmöglich, den Anfang des Liedes so breit im Tempo zu nehmen, wie ich es auffaßte. Julius Buths und Siegfried Ochs gaben mir aber Recht und konnten sogar Brahms als Kronzeugen für unsere Auffassung namhaft machen. Brahms hätte gesagt, wenn bei diesem Tempo das rythmische Gefüge der Triolen ein wenig in die Brüche ginge („Ich wandle still...“), so müsse das in Gottes Namen mal so sein?! In Höhepunkten offenbarungshaften Ausdruckwillen käme es darauf nicht an! Wenn das ein großer Musiker beim Liede (!) zugestand, um wie viel mehr muß es erlaubt sein, wenn es sich darum handelt, dramatische Tiefen zu erschließen! Also man wappne sich mit Skepsis gegen die alleinig e Sachkennerschaft der Operndirigenten. Dieses System hat im Falle „Wagner“ Schiffbruch gelitten. Das liegt eklatant vor aller Augen. Man versuche es also getrost einmal andersherum! Erst wenn man gewillt ist, so durchgreifend bis zu Ende zu gehen, wird sich das szenische Bühnenbild als Endergebnis tief-schürfender, gemeinsamer Arbeit zwischen Regisseur, Dirigent und Maler gestalten lassen. Nur so ist es möglich, über eine von außen herangetragene modische Typenbildung hinauszugelangen. Die wäre billig zu finden. Die naturalistischen Fels-, Wald- und Feuerscherze nach expressionistischen Rezepten in die Ausdrucksmittel der Stilbühne zu übersetzen, ist ja sehr einfach. Aber z. B. den Wanderer und Alberich, oder Wanderer und Erda so auftreten zu lassen, so zueinander in den Bühnenraum zu stellen, daß es mit den Stilgesetzen der Musik zusammengeht: — da fängt das Problem an. Es ist doch einfach ganz unmöglich, sie so ohne höhere raumrythmische Ordnung sich im Dunkeln gegenseitig ansingen zu lassen wie das jetzt geschieht. Ein Stilbühnenbild bedeutet hier erst dann etwas, wenn auch hier für ganz eigenwüchsige Lösungen daraus zu holen sind. Ob das Gestrüpp, aus dem etwa Alberich herauskraucht, nun naturalistisch oder stilistisch ist: — er hat überhaupt nicht so ohne tektonische Ordnung aufzutreten, sonst bleibt immer noch Mischmasch. Lösungen müssen da praktisch erarbeitet werden. Ganz neue Lösungen. Bedeutsame Verschiebungen der Standebenen, zwingende Silhouettenwirkungen, grandios starre Kompositionen auf Bühnenachse und, wenn es gar nicht anders geht in diesen Nachtszenen, monumentale Puppenattrappen auf

der Bühne statt der leibhaftigen Darsteller und den Gesang als reine Stilstimme anonym hinter der Szene hervordringen lassen.

So oder ähnlich oder anders oder wie auch immer. Aber Hand angelegt! Nur nicht so weiter wie bisher. Das ist von allem Unmöglichen das Unmöglichste. Die auf steinerner Arrestlokalpritsche mit sozusagen „malerischer“ (?) Staffagenhaftigkeit im Sandsackgelände gruppierte Brünhilde gehört auf's Nußbaumvertiko neben das Andenken von der Müngstener Brücke! Aber nicht hoch oben auf die Bühne, wenn unten im Orchester die Cycloppenpfeiler der musikalischen Themen sich zum Tempeltürmen! Dazu gehören raumrhythmische Komplexwirkungen von zwingendster Notwendigkeit. Der Felsblock, auf den die Märchenfrau in Zauberschlaf sinkt, hat kubisch die und die bestimmte Form zu haben, die etwas bedeutet. Und der Fleck, auf dem die so bestimmte Form im Bühnenraum angeordnet wird, hat nicht mit geschmäcklerischem Ungefähr irgendwo zu sein, wo es sich gefällig ausnimmt, sondern hat mit dem feinsten und exaktesten Gewichtsempfinden des symbolgewaltigen Architektonikers sich zu determinieren wie eine mathematische Lösung.

Und statt der Lötstichflammen aus Bretterritzen hat reines Licht so und so verteilt, so und so gefärbt, die Massen und Räume zu gliedern und kosmisch-groß zu umglühen. Dann wollen wir Wotans Abschied (ein streng geschlossener riesenhafter Schatten verschwindet planetenhaft) wieder einmal ertönen lassen und, mit wiedergeborener Unbefangenheit das Ohr vom Opernklingklang gesäubert, zuhören als sei's zum erstenmal.

EGON ADERS.

BALLADE VOM TOD IM MOND

„Der Mond ist los! ist los! ...“, so brüllt die schlimme ...

„Der Tod im Mond ist los!“, so brüllt die Stimme.

„Der Mond kommt flugs wie eine große Imme ...

Auf! aus den Betten! ob ihm wer entklimme!

Der Mond ist los! Man muß ihn wieder fangen

— In Augenblicken kann er hergelangen —

Mit Keschern haschen und mit langen Stangen ...

Dem Tod im Mond ... er hat sich ausgehangen!