

STÄDTISCHE OPER



PATRIMONIO UC

PROGRAMMHEFT

Nr. 2

BERLIN · SPIELZEIT 1959/60

PROGRAMMHEFT DER STÄDTISCHEN OPER BERLIN

INTENDANT CARL EBERT

JAHRGANG 1959/60

Nr. 2

PATRIMONIO UC

Die Programmhefte der Städtischen Oper Berlin erscheinen monatlich.

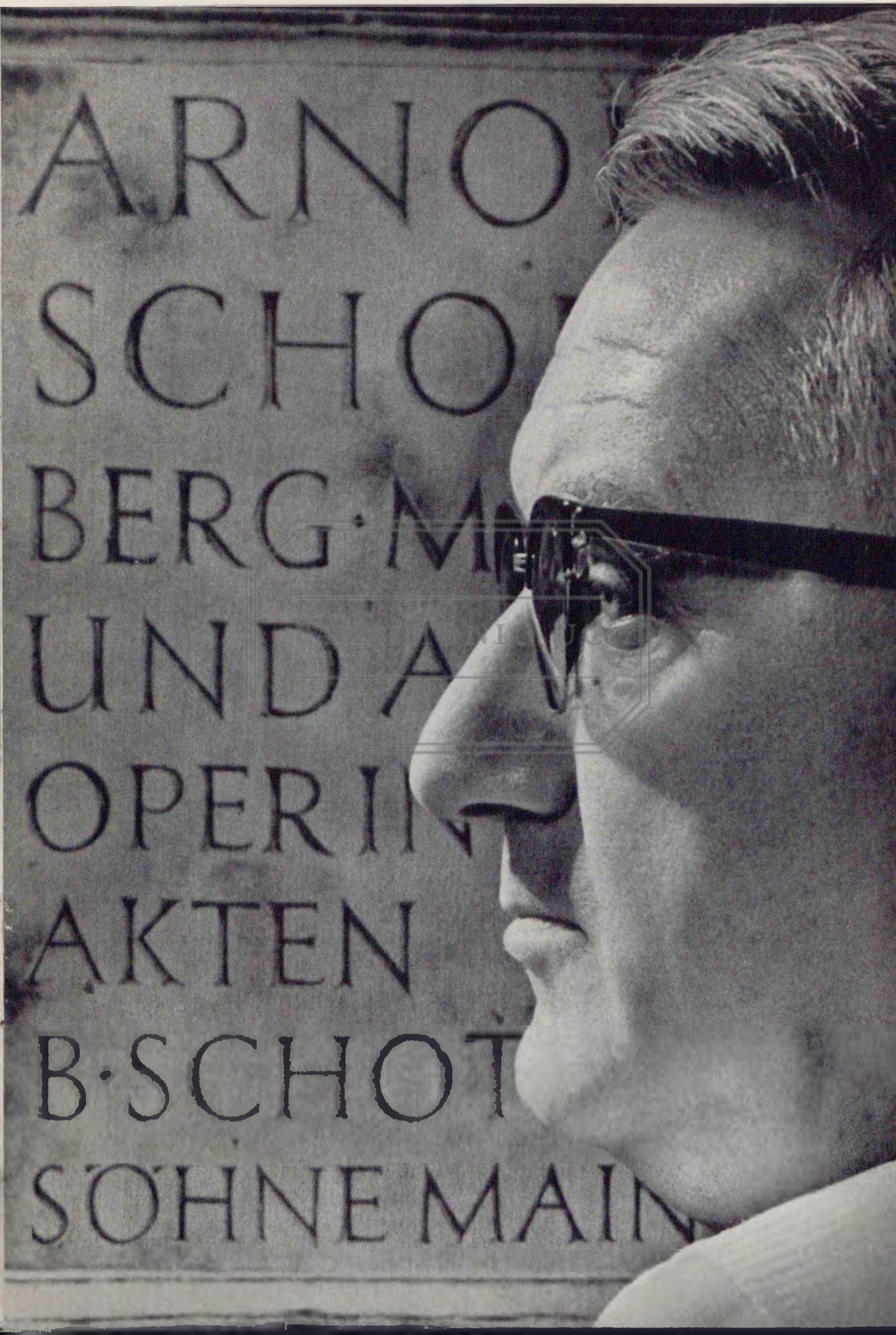
Verantwortlich für den Inhalt: Dr. Horst Goerges, für Bildteil und Gestaltung: Wilhelm Reinking.
Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis und unter vollständiger Quellenangabe gestattet · Druck des
Bildteiles: H. Heenemann KG, Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 102, des Werkdruckteiles: G. Kalesse,
Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 159 · Anzeigenverwaltung: Wilhelm Ritter Verlag, Berlin-Dahlem,
Am Hirschsprung 17 · Fotos: Seite 12, 18, 20, 33, 34, 35, 38 und 40 Ilse Buhs / Seite 14 und
36 v. Jaanson / Seite 15, 37 und 39 Saeger / Seite 16 und 17 Enkelmann / Seite 19 Kowalewsky.



PROFESSOR DR. CARL EBERT



PROFESSOR HERMANN SCHERCHEN



ARNO

SCHO

BERG·M

UND A

OPERI

AKTEN

B·SCHOT

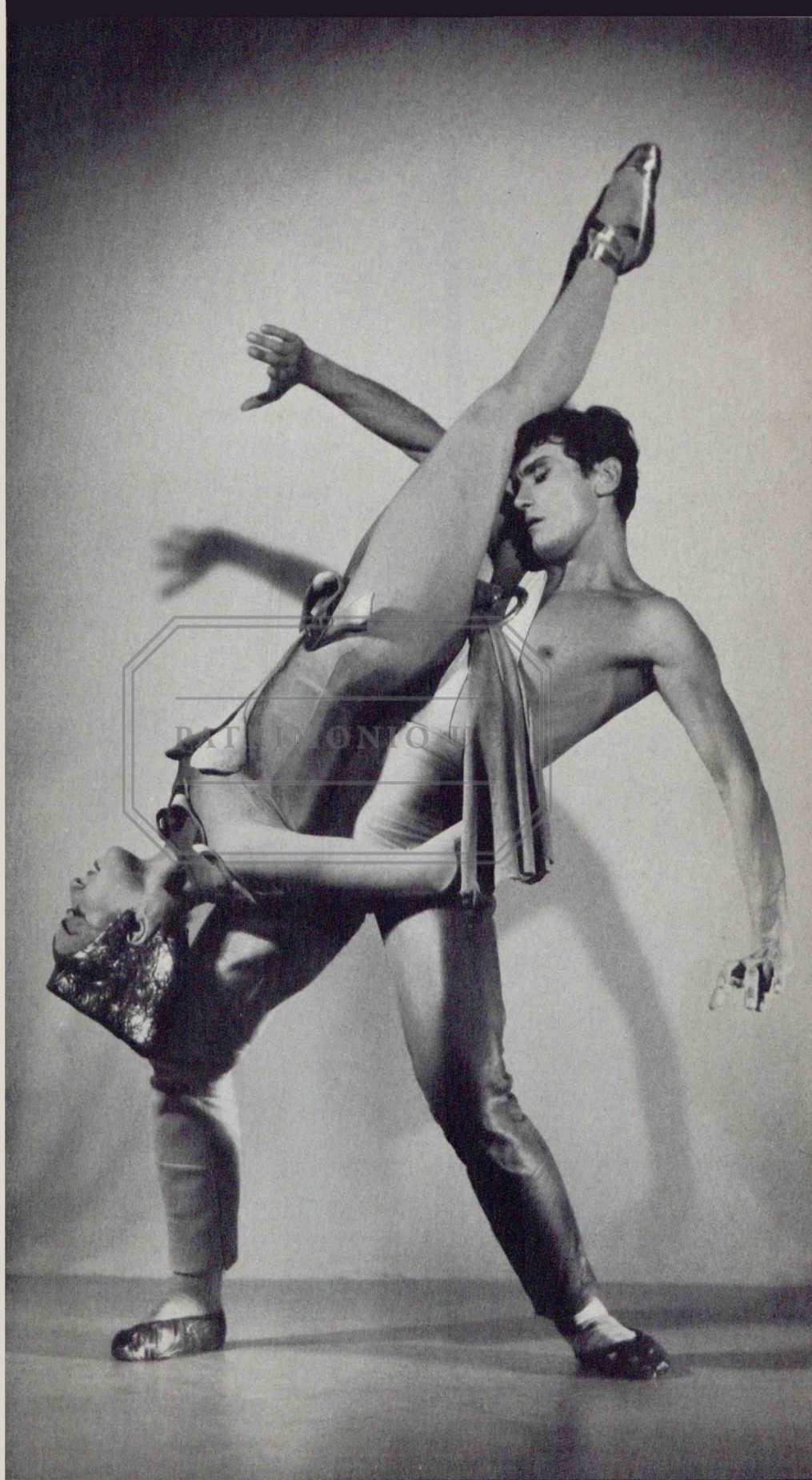
SÖHNE MAIN

HEINZ FRIEDRICH HARTIG: SCHWARZE SONNE *Ballett* ▶

HANS WERNER HENZE: UNDINE *Ballett*



PATRIMONIO UC



*Tana Herzberg
Gert Reinbold*



PATRIMONIO UC



BORIS BLACHER: DER MOHR VON VENEDIG *Ballett*



Die beiden Artikel dieses Heftes dienen dazu, den Standort unserer zeitgenössischen Kunst und deren geistige Voraussetzungen, sowie die Situation der Oper im besonderen, zu bestimmen. Der Artikel von Günter Blöcker, zunächst als Vortrag im NWDR Berlin gehalten, wurde zur Grundlage des im Agon-Verlag Berlin erschienenen Buches „Die Neuen Wirklichkeiten“, wobei es dem Autor um den literarischen Aspekt des Themas ging. Das genannte Werk wurde 1958 mit dem Fontane-Preis ausgezeichnet. H. G.

DIE NEUEN WIRKLICHKEITEN

Günter Blöcker

In Paris findet alljährlich eine Ausstellung statt, die sich „Salon des Réalités Nouvelles“ nennt, „Salon der Neuen Wirklichkeiten“. Es handelt sich dabei um eine Kunstaussstellung, die vorwiegend Arbeiten sogenannter abstrakter, ungegenständlicher Künstler zeigt – doch das braucht hier nur am Rande vermerkt zu werden. Denn wie gut, ja vorzüglich, die dort ausgestellten Bilder und Fantasien auch sein mögen, sie können es an Faszinationskraft schwerlich mit dem Titel der Ausstellung aufnehmen. Ein „Salon der Neuen Wirklichkeiten“ – niemand, der diese Formel hört, wird umhin können, sie über den hier gemeinten Teilbezirk hinaus auszudehnen und den ästhetischen zu einem universellen Aspekt zu erweitern. Die Vision, die sich dann einstellt, ist schwindelerregend. Schwindelerregend aus einem ganz einfachen Grunde: weil diese „Neuen Wirklichkeiten“, obschon unleugbar vorhanden und von jedermann mit Beunruhigung empfunden, doch nicht eigentlich zu fassen und anschaulich zu machen, jedenfalls in keiner Ausstellung zu zeigen sind.

Diese einfache Feststellung enthüllt einen revolutionären Tatbestand. Das leuchtet sofort ein, wenn man sich einmal vorstellt, was ein „Salon des Réalités Nouvelles“ – nun nicht mehr als bloße Kunstaussstellung, sondern als eine Art Gegenwartsmuseum verstanden, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts präsentiert hätte: das Fahrrad, das Dampfschiff, den elektromagnetischen Telegrafen, die Lokomotive, das Reissche Telefon, die jungen Errungenschaften der Elektrizität und die frühen Meisterwerke der Daguerreotypie. In all diesen Dingen hätte sich, den Sinnen des Beschauers faßbar, der Geist der Zeit manifestiert, ihr stolzer Fortschrittsglaube, ihr Frohgefühl einer sich ständig ausdehnenden und befestigenden Herrschaft über die Materie.

Nun würde eine solche Ausstellung ja auch heute eine Fülle von sichtbaren Dingen vorzuweisen haben, sehr viel erstaunlichere sogar als ihre biedermeierliche Vorgängerin. Trotzdem bliebe der empfindlichere Besucher wahrscheinlich unbefriedigt. Er würde sich weigern, in all diesen Zauberapparaten –

von der Atomkanone und dem Fernsehgerät bis zum mechanischen Gehirn — die Quintessenz der modernen Existenz zu erblicken. In dem unabweisbaren Gefühl, daß dies doch eigentlich nur die letzten, ins Sichtbare mündenden Ausläufer eines Unsichtbaren sind, würde er mit Recht nach dem verlangen, was hinter diesen Erscheinungen steht, nach jener unbekanntem Größe, jenem bedrohlichen X, das wir alle mehr oder weniger deutlich im Rücken spüren. Das aber würde bedeuten, daß die Physik — und um die geht es ja zunächst — sich in der Körperwelt der täglichen Erfahrung nicht mehr vollständig auszudrücken vermag, daß sie, die seit Galilei und Newton nicht nur eine exakte, sondern eine praktische Wissenschaft geworden war, eine rechte „Dienerin der Menschheit“, den Übertritt in die Welt des Unsichtbaren vollzogen hat, in die Bezirke also, die während der letzten 300 Jahre den Theologen, den Philosophen und den Dichtern vorbehalten waren.

Die Physik ist heute wieder in ein spekulatives, ja fast möchte man sagen: sie ist in ihr dichterisches Stadium eingetreten. Flauberts prophetischer Satz, die Wissenschaft werde in gleichem Maße künstlerisch werden wie die Kunst wissenschaftlich, scheint in unseren Tagen Tatsache geworden zu sein. Was nun freilich nicht bedeutet, daß die Wissenschaft und insbesondere die Naturwissenschaft sich etwa dem Unwirklichen, dem Unkontrollierbaren, dem im romantischen Sinne Übersinnlichen ergeben hätte. Es bedeutet vielmehr, daß sie ihre Grenzen weitgesteckt hat, daß sie bei der Durchforschung der Sinnenwelt gleichsam am anderen Ende angelangt ist, daß sie vom Rationalen keine endgültigen Lösungen mehr erwartet, daß sie ihre eigene Transzendenz entdeckt hat. Wenn Leonardo da Vinci in seinem „Traktat über die Malerei“ meinte, die wahren Wissenschaften seien solche, welche ihre Erforscher nicht mit „Träumen der Phantasie“ nähren, sondern von „den ersten und allgemeingültigen Prinzipien stetig durch richtige Folgerungen bis zum Ziele fortschreiten“, und wenn dieser Grundsatz Jahrhunderte hindurch im wesentlichen unangefochten geblieben ist, so erscheint es fraglich, ob gerade die hervorragendsten Wissenschaftler ihn heute noch uneingeschränkt unterschreiben würden. Am Anfang der Allgemeinen Relativitätstheorie stand eine Vision; die Bestätigung durch Beobachtung und Experiment kam erst Jahre später.

Und von seiner Einheitlichen Feldtheorie, dem grandiosen Versuch, das gesamte Universum als ein einziges, ungeheures Feld zu begreifen, sagt Einstein, diese Theorie erscheine ihm „äußerst überzeugend“, aber er wisse nicht, ob sie stimme. „Die Lösung des Problems“, schreibt er, „scheint mir höchst einleuchtend, obwohl ich noch keinen praktischen Weg gefunden habe, die Ergebnisse der Theorie am Experiment zu erproben“. Und als Grund

dafür, was ihn so unwiderstehlich zur Konzeption dieser neuen Feldtheorie getrieben habe, fügt er den Satz hinzu: „Ich kann nicht glauben, daß Gott ein Würfelspiel mit dem Kosmos veranstaltet.“

Dies dürfte eines der prominentesten Beispiele sein für die Übergriffe oder besser gesagt: für den Grenzübertritt der Naturwissenschaften ins Allgemein-Geistige, ins Weltanschauliche, ins Religiöse. Und eben solche Grenzübertritte sind es ja, die uns das Gefühl geben, daß wir in der Tat in einer Zeit gewaltiger Neuer Wirklichkeiten leben, daß wir uns heute wieder in einer kopernikanischen Situation befinden.

Wollte man den Versuch machen, das Besondere dieser Situation auf eine Formel zu bringen, so könnte man sagen: unsere Welt ist gekennzeichnet durch die Entstofflichung der Materie und ihre Ersetzung durch Strukturen. Wem das paradox in den Ohren klingt, der mag sich vergegenwärtigen, daß man noch vor zwei Menschenaltern die Materie als etwas betrachtete, was aus winzig kleinen, substantiellen Teilchen besteht, während die Wissenschaft heute dazu neigt, diese Teilchen nicht als etwas Körperliches, sondern als statistische Größen innerhalb eines Systems aufzufassen. Es ist nur ein, freilich sehr verständlicher Mangel an Vorstellungsvermögen, eine unzulässige Übertragung unserer Denkgewohnheiten auf die Mikrowelt, wenn wir uns die elementaren Teilchen, aus denen die Welt besteht, kurzerhand etwa als mikroskopisch kleine Schrotkugeln vorstellen. In Wahrheit sind sie nichts als Zahlenverhältnisse, die über das Wirken einer unsichtbaren Kraft Auskunft geben, oder, wenn man so will, ein Ur-Schema, nach welchem sich die Erscheinungen formieren – nichts Stoffliches also, wohl aber etwas sehr Reales. Denn was sich durch das Auftreten ganz bestimmter, kontrollierbarer Zahlenverhältnisse zu erkennen gibt, das ist auf jeden Fall real, auch wenn es nicht sichtbar, ja nicht einmal vorstellbar ist. „Was man messen kann, das existiert auch“ – diese These Plancks kann sich in ihrer denkerischen Sprengkraft und säkularen Tragweite wohl neben den Sätzen behaupten, mit denen einst Kopernikus die Erde aus ihrer zentralen Stellung im damaligen Weltbild vertrieb.

Denn was bedeutet jene These? Nichts Geringeres – und damit wird klar, daß wir hier schon längst nicht mehr nur über Physik sprechen – nichts Geringeres als den Triumph der Form über die Materie. Der Innsbrucker Naturwissenschaftler Arthur March hat in einem Vortrag, den er vor einiger Zeit in Zürich hielt, folgende wahrhaft sensationelle Formulierung gebraucht: „Wenn wir alles an der Wirklichkeit, was nicht Stoff ist, als Form oder Struktur bezeichnen, so ist das Elektron – und dasselbe gilt von jedem elementaren Teilchen – eine reine substanzlose Form oder Struktur.“

Das hieße also, daß die Form das Primäre, daß unsere Grundwirklichkeit nicht stofflicher, sondern formaler Natur wäre. Aber gibt es eine Form ohne Stoff? Setzt die Struktur nicht etwas voraus, wovon sie die Struktur ist? Auch auf diesen Einwand hat Professor March in seiner denkwürdigen Rede geantwortet, indem er sagte: „Es ist richtig, daß jede Struktur einen Träger voraussetzt. Aber der Träger muß nicht eine Substanz sein, sondern er ist im Falle des elementaren Teilchens einfach die phänomenale Welt. Denn es ist ja diese uns unmittelbar gegebene Welt, an der wir jene Zahlenverhältnisse und damit die Struktur des Elementarteilchens feststellen.“

Die praktischen Folgerungen, die sich daraus für jeden einzelnen von uns ergeben, liegen nicht in weiter Ferne, sie sind bereits da, wenn wir uns ihrer auch noch nicht hinreichend bewußt sind. Unser tägliches Leben steht schon lange im Zeichen der Entstofflichung der Materie. Die Photographie die Schallplatte, der Film, das Radio — all das sind ja nur Schattenspiele der Substanz, Erlebnisse aus zweiter Hand, ohne Kontakt mit dem Unmittelbaren. Es sind Erfahrungen, die auf das Erlebnis der Strukturen reduziert sind. Der Vorgang des Fernsehens etwa mit seiner Bildzerlegung, seiner Verwandlung der einzelnen Lichtpunkte in Stromschwankungen und ihrer Zurückverwandlung und Wiederausammenfügung zum Bild läßt überhaupt kein echtes Substanzgefühl mehr zu: und wer im D-Zug oder im Auto durch die Landschaft rast, hat allenfalls das Erlebnis der Geschwindigkeit, nicht aber das substantielle Erlebnis der Landschaft, das ist ersetzt durch flüchtig vorbeihuschende Zeichen und Chiffren.

Wie die Physiker heute nicht mehr von „Masse“ sprechen, sondern in „Feldern“ denken, in Einflußbereichen also — ein Ziegelstein ist demnach kein selbständiges Phänomen mehr, sondern Teil eines Feldes — so denken wir im alltäglichen Leben in Kollektiven. Das Individuum ist sinnlich faßbar und erlebbar — kollektive Prozesse und Kollektivtypen sind es nicht. Das ist einer der Gründe, weshalb unsere Wirklichkeit sich so sehr von früheren Wirklichkeiten unterscheidet. Sie ist abstrakter, als frühere es waren. Denn die Tendenz zur Kollektivierung ist gleichbedeutend mit der Tendenz zur Abstraktion. Sogar die nationalen Individualitäten scheinen diesem Realitätszerfall ausgesetzt zu sein. So sehr sie sich vorläufig auch noch dagegen wehren: — Der Gedanke, die nationalen Substanzen in übernationale Strukturen umzuwandeln, hat sich in den Hirnen der Politiker festgesetzt. Augenscheinlich verlangen auch hier die Neuen Wirklichkeiten gebieterisch ihr Recht — mag es vorläufig auch noch so aussehen, als seien sie nicht von dieser Welt, als seien sie reale Irrealitäten.

Wir sagten: schwindelerregend, und dürfen uns dabei auf Plancks Bemerkung berufen, daß die Kühnheit der neuen Hypothesen an die Fassungskraft auch der wissenschaftlich Gebildeten „schiefer unerträgliche Ansprüche“ stelle. Nur ein Gebiet, dessen tiefstes Wesen freilich Vorwegnahme und Entwurf ist, hat mit der Physik Schritt gehalten: die Kunst. Die moderne Kunst befindet sich in einem so selbstverständlichen, so tiefgreifenden Einverständnis mit der Physik, daß umgekehrt gerade die Physik zum vollen Verständnis der modernen Kunst verhelfen kann. Wer sich einer zeitgenössischen Drahtplastik, einer Gruppe von Henry Moore, einem Bild von Kandinsky, einer Komposition von Messiaen oder einem Gedicht von Ezra Pound unter dem Gesichtspunkt der unaufhaltsam fortschreitenden „Entstofflichung der physischen Welt“ nähert, der wird nicht länger von Experimentiersucht, von Willkür oder gar Snobismus sprechen — er wird die Legitimität der neuen Formen anerkennen müssen, mag sein Herz dabei vielleicht auch kalt bleiben. Selbst der Roman, die am meisten stoffgebundene Dichtungsart, erscheint in den Arbeiten von Kafka, Broch oder Warsinsky zur bloßen Gleichniserzählung, zur Parabel, zur Strukturdichtung skelettiert. Das moderne Drama arbeitet mit Modellfiguren, mit individualisierten Abstraktionen sozialer Gruppen; es zeigt keine einmaligen, unverwechselbaren Schicksale mehr, sondern den Tod des Handlungsreisenden. Für die Malerei sind die realen Erscheinungen — eine Baumgruppe, ein Badestrand, ein fliegender Vogel — Anlässe zu Strukturstudien und Formtypisierungen. Der Skifahrer ist kein Skifahrer mehr — er ist die Bewegung an sich. Bei einem Bild wie Kandinskys „Mouvementé“ braucht man nicht mehr an ein Feuerwerk zu denken oder sonst eine Querverbindung zur Welt der realen Erscheinungen zu suchen, sondern man empfindet es als die zum Phänomen gewordene, als die ins Sichtbare gehobene Struktur schlechthin. Und wenn Strawinsky die Musik als eine Organisation von Klängen definiert und ihr jede Fähigkeit, etwas „aus-zudrücken“, abspricht; wenn er sagt, Ausdruck sei Illusion, subjektive Zutat des Hörers oder gar ein „Kleid, das wir aus Gewohnheit oder mangelnder Einsicht allmählich mit dem Wesen verwechseln, dem wir es übergezogen haben“ — dann meinen wir in der Tat die Stimme der Physiker zu hören, die ihr, paradox gesprochen, „bildloses Weltbild“ nicht zuletzt mit dem Hinweis rechtfertigen, daß sie sich lediglich an die Tatsachen halten und es verschmähen, sie auszuschnücken, ihnen etwas Subjektives, Unverbürgtes, etwa in Gestalt einer erleichternden Anschaulichkeit, hinzuzufügen. Und noch eines erkennen wir auf diesem scheinbaren Umwege: die überragende Bedeutung, die innerhalb der Literatur heute der Lyrik zukommt.

Wer sich berufsmäßig mit dem Drama, dem Theater oder der gängigen Romanliteratur beschäftigen muß, hat ja, wenn er ehrlich ist, schon seit geraumer Zeit das Gefühl, daß er sich in sehr vielen, ja in den meisten Fällen mit etwas hoffnungslos Überaltertem befaßt. Die erregende Frische hingegen, die von einem Teil der zeitgenössischen Lyrik, etwa den Gedichten Audens, Eliots und Gottfried Benns ausgeht, erklärt sich daraus, daß hier nicht mit Hilfe von vorgetäuschten Realitäten vergängliche Illusionen geschaffen, sondern daß wir von Strukturen angerührt werden, daß wir durch die Zusammensetzung von Worten und Silben, durch die Verknüpfung von Bildern und Metaphern, die Anordnung von Vokalen, die Geometrie der Zeilen und Strophen, daß wir durch ein Schema von Beziehungen, also: durch Form zum Fühlen gebracht werden. Schon vor Jahrzehnten hat Benn das Formproblem das Problem der kommenden Jahrhunderte genannt. „Der abendländische Mensch unseres Zeitalters“, so heißt es bei Benn, „besiegt das Dämonische durch die Form, seine Dämonie ist die Form, seine Magie ist das Technisch-Konstruktive, seine Welt-Eislehre lautet: die Schöpfung ist das Verlangen nach Form, der Mensch ist der Schrei nach Ausdruck.“

Form als Ursprung, Dichtung als Ordnung, als Erlebnis der Struktur — das ist die Basis, auf der die neue Kunst und die neue Physik einander begegnen. Wobei es ganz gleichgültig ist, wer von wem das Stichwort empfangen hat — hier waltet das Geheimnis der Zeitgenossenschaft. Flauberts gespenstischer Satz, daß die Form den Gedanken erzeuge; Thomas Manns entsprechendes Bekenntnis, daß das Gedankliche sehr oft „das bloße Produkt eines rhythmischen Bedürfnisses“ sei; Stefan Georges apodiktische Behauptung „in der Dichtung entscheidet nicht der Sinn, sondern die Form“ und Benns scheinbar so vermessene These „Gott ist Form“ — sie alle empfangen durch die heutige Physik ihre nun schon nicht mehr überraschende Bestätigung. Der neue Formbegriff in der Kunst und der neue Formbegriff in der Physik haben auch das gemeinsam, daß beide einen Zugang zum Religiösen eröffnen. Struktur als Urgrund, Form als Voraussetzung und tiefstes Wesen der Schöpfung — das ist ein irrationales Prinzip, ein Glaubenssatz, das ist Religion. Und der Versuch, den Kosmos als einen einzigen großen Zusammenhang zu sehen, ihn als Ganzheit, als zwingende Gesetzmäßigkeit zu begreifen und diese Gesetzmäßigkeit, wie es in der Einheitlichen Feldtheorie geschehen ist, auf eine knappe Formel von noch nicht einmal zwei Zeilen zu bringen — das ist ebenfalls Religion. Das Gedicht und die Formel — sie kommen aus der gleichen Quelle, aus dem gleichen Ordnungsbedürfnis, aus dem gleichen religiösen Verlangen. Man sieht, auch eine Neue Frömmigkeit gehört zu den *Réalités Nouvelles*.

Damit kehren wir zu unserem Ausgangspunkt, zu jenem „Salon des Réalités Nouvelles“ in Paris zurück, von dem wir eingangs sprachen. Sollte er seinen Namen doch zu Recht tragen? Denn wenn man sich nicht damit begnügen will, den Wanderer auf der Suche nach den Neuen Wirklichkeiten einfach vor eine mathematische Formel zu führen oder ihm eine Partitur von Arnold Schönberg vorzulegen oder ihn einige Zeilen des Hamburger Prosaisten Arno Schmidt lesen zu lassen – dann ist eine der „ungegenständlichen“ Kunst gewidmete Bilderausstellung gewiß nicht die schlechteste Lösung. Sie stellt in einer bildlosen, radikal auf das Abstrakte zurückgeführten Welt den denkbar höchsten Grad der Anschaulichkeit dar.

OPER IN „ENTZAUBERTER WELT“

Claus-Henning Bachmann

Es geschah an einem Wochenende des Jahres 1955: da senkte Theodor W. Adorno den Pfahl ins Fleisch. Er sagte, noch ziemlich zu Beginn jener Veranstaltung, die sich „Darmstädter Gespräch 1955“ über das Theater nannte, die Oper wäre eine spezifisch bürgerliche Form, die inmitten der entzauberten Welt das magische Element der Kunst zu bewahren trachte. Es ist angezeigt, aus dem Referat Adornos einiges ins Gedächtnis zu rufen – nicht jene Schlagworte, die, an Stelle des Verständnisses der komplexen Gedankengänge im Ganzen, sofort aufgegriffen und attackiert wurden, etwa das von der „Oper als bürgerlicher Erholungsstätte“ oder den geschliffenen, aber hintergrundarmen Aphorismus, daß in der Oper der Bürger zum Menschen transzendierte, sondern Sätze, die in ihrer federnden Klarheit das Sprungbrett unserer eigenen Gedanken bilden mögen. „Der Widerspruch zwischen leibhaftigen Personen, die reden wie im Drama, und dem Medium des Gesanges, dessen sie sich dabei bedienen, ist allbekannt. Immer wieder – in der Florentiner Monodie, der Gluckschen Reform, dem Wagnerschen Sprechgesang – hat man versucht, ihn zu umgehen oder zu mildern und damit die reine, und durchbrochene, undialektische Geschlossenheit der Opernform zu befördern. Aber der Widerspruch durchfurcht die Form selbst viel zu tief, als daß er durch halbe Maßnahmen wie das Rezitativ sich schlichten ließe ... Die anwachsenden immanenten Schwierigkeiten der Form, vor allem jenes Verdrängen innerer Spannung, das an der gesamten gegenwärtigen Kunstübung sich beobachten läßt, hat es bislang verhindert, daß die Oper von der Produktion her neue Aktualität gewann. Sie entspricht in der Tat weitgehend dem Museum, auch was dessen positive Funktion anlangt: dem vom Ver-

stummen Bedrohten zum Überdauern zu verhelfen; was auf der Opernbühne geschieht, ist vollends meist wie ein Museum vergangener Bilder und Gesten, an die ein retrospektives Bedürfnis sich klammert ... Nur durch die Antithese, durch die Entgegensetzung der beiden Medien Musik und Sprache, aber nicht durch den Versuch ihrer allzu bruchlosen Vereinigung, die ihren Widerspruch vergißt, läßt sich so etwas wie eine Opernform konstruieren, die der Wahrheit entspräche.“

Herr Professor Adorno wird mir verzeihen, daß ich hier einige Sätze aus seinem Referat und einem Diskussionsbeitrag zusammengefügt habe. Die Gedankenkette erscheint einleuchtend, aber sie suggeriert einen Zustand von Leere. Dabei war genau fünf Jahre vorher auf dem Maggio Fiorentino jenes Werk auf die Bühne gebracht worden, das der Gattung vornehmlich durch das neuartige Verhältnis vom Werkinhalt, wie er durch das Wort vermittelt wird, und Werkform, primär von der Musik bestimmt, neuen Lebensatem einhauchte: Luigi Dallapiccolas „Der Gefangene“. Das Schmeichlerische, das in der herkömmlichen Oper auch den Ausdruck des Schmerzes kennzeichnet, wird durch den Zwang zu äußerster Konzentration ersetzt. Die Kritik an den Werten kann die Werte in ihr Gegenteil verkehren – das Dissonante erscheint dann als Ausdruck des Humanen, das Konsonante als Verkleidung zynischer Lüge. Damit wird im Grunde bruchlos beherzigt, was Adorno als unerläßlich für die moderne Opernproduktion ansah: jener vermaledeite „fortgeschrittenste Stand des gegenwärtigen Bewußtseins“, der seit Darmstadt in vielen Theatergesprächen, Rezensionen und Aufsätzen herumgeistert.

Im vergangenen Jahre hatte sich eine Arbeitsgemeinschaft der Internationalen Hochschulwochen in Alpbach vorgenommen, die „Ideologie der Freiheit und ihren musikalischen Ausdruck in der Oper seit dem 18. Jahrhundert“ zu untersuchen. Das Generalthema lautete: „Bilanz der Freiheit.“ Der Reiz des Unternehmens und zugleich seine spekulative Gefahr lag in der Doppelgleisigkeit: hier „Freiheit“ als zu gestaltender Inhalt – dort „Freiheit“ im psychologischen Sinne als vorhandene oder „freiwillig“ aufgegebene Grundlage des Gestaltens. Man begann mit der These, daß Determination und Freiheit der Entscheidung nicht mehr reinlich voneinander zu trennen seien; beides befinde sich „in gleicher Verdammtheit“. Der gefesselte Prometheus, Zeus schmähend und in Ketten sich der Möglichkeit bewußt, frei über sich zu entscheiden, wurde als mythologisches Sinnbild der Schaffenssituation ausgemacht.

Es zeigt sich, daß dem Kunstwerk Oper heute erneut, wie schon bei seiner Entstehung gegen Ende des 16. Jahrhunderts, eine Art Reform auferlegt ist: es soll heilen von einem musikalischen Zustand, der risikohaft geworden

ist bis zur Unerträglichkeit, denn wir haben es hier mit nichts anderem zu tun als mit einem Reagieren der Kunst auf jenen „Realitätszerfall“, von dem Günter Blöcker in dem vorangestellten Aufsatz sprach. Auch die dort zitierte These Plandks: „Was man messen kann, das existiert auch!“ hat die Musiker in ein Abenteuer gestürzt, das sich möglicherweise nur mit elektronischer Ausrüstung bestehen läßt. Von Tonbandexperimenten, „Taped Music“, auf einem japanischen Musikfest in Karuizawa, berichtete kürzlich H. H. Stuckenschmidt: er habe dort erlebt, wie sich in einem dem Bereich des Nô-Theaters entnommenen Stück Elemente reiner Elektronik und der musique concrète miteinander verbinden. Im Rahmen der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik von 1957 legte Karlheinz Stockhausen ein Klavierstück mit austauschbaren Tongruppen vor, und Pierre Boulez hielt einen Vortrag über das planvolle Einbeziehen des Aleatorischen, also des Zufälligen, in die Komposition. Die Folgen waren verheerend: eine Inflation von „mobilen“ Stücken brach aus, die noch kein Ende hat.

Sicherlich wäre es eine Utopie, von der Oper zu erhoffen, daß sie die in der Produktion beschlossene Aufgabe auch zu Ende führe: mit Hilfe des literarischen Gedankens das Wesen von Musik neu zu bestimmen. Hier sei an ein von Rufer zitiertes Schönberg-Wort erinnert: „Denn so ist es im wirklichen Kunstwerk: Alles sieht aus, als ob es das Erste gewesen wäre, weil alles gleichzeitig geboren wurde. Das Gefühl ist schon die Form, der Gedanke schon das Wort.“ Die spontane Einheit von Gefühl und Form, von Gedanke und Wort ist Illusion, wie das Kunstwerk selber Illusion ist. Schönbergs Fragment „Moses und Aron“ ist für beides Beleg. Moses sagt: „Ich kann denken, aber nicht reden!“ – folglich ist ihm in der Oper das Singen verwehrt. Aron ist sein „Mund“ – also sind diesem ausführliche Kantilenen zugeteilt. Der zweite Akt, mit dem die Partitur abbricht, bewahrt die Verzweiflung des Moses: „Oh Wort, du Wort, das mir fehlt!“ Gedanke und Wort, Gefühl und Form – Aron gibt vor, „zum Herzen“ zu reden, wo Moses „zum Hirn“ spricht – stehen getrennt und unversöhnlich da. Im dritten Akt erst erkennt Moses: „Dienen, dem Gottesgedanken zu dienen, ist die Freiheit, zu der dieses Volk auserwählt ist ...“ und wirft Aron vor: „Verraten hast Du Gott an die Götter, den Gedanken an die Bilder, dieses auserwählte Volk an die andern, das Außergewöhnliche an die Gewöhnlichkeit ...“ Aber dieser Akt bleibt stumm – Arnold Schönberg hat ihn nicht mehr komponiert. Das Außergewöhnliche ist vom Menschen auch im Kunstwerk nicht zu fassen; die „Wunschlosigkeit der Wüste“ (Moses) schließt jede sinnliche Komponente aus, auch das Klang-„Bild“ als Erscheinung des musi-

kalischen Gedankens. Winfried Zillig schrieb einmal, das Werk sei ein vollendetes Fragment. Darin liegt nur scheinbar ein Widerspruch. Wie das Wort „Vollendung“ weit mehr anzeigt als eine „Beendigung“, so unterbindet es hier die Beendigung. Die Musik tönt fort, indem sie nicht mehr tönt.

Damit ist nicht etwa das Ende der Kunstform Oper prästabiliert. „Moses und Aron“ bedeutet operngeschichtlich genauso wenig ein solches „Ende“, wie Anton Weberns Emanzipation der Pause etwas mit dem gänzlichen Aufhören der Musik zu tun hat; die hartnäckig sich haltende, aber dadurch nicht sinnvoller werdende Redewendung von der Musik, die sich anschicke zu verstummen, ist de facto längst widerlegt durch die fast beängstigende Sturzflut von Tönen, die von dieser Musik ausgelöst wurde, nachdem sich die Jungen ihrer bewußt geworden waren. Hofmannsthals Sigismund (im „Turm“) sagt: „Ich bin hinter eine Wand getreten, von wo ich alles höre, was ihr redet, aber ihr könnt nicht zu mir, und ich bin sicher vor euren Händen!“ Der Geist will sich schützen. Samuel Beckett ersehnt das Schweigen, sucht die Natur, aber nicht mehr im Rousseauschen Sinne: um Auflösung geht es, um das Wieder-zu-Staubwerden. Kunst, die sich in Frage stellt? Gewiß! In dieser Situation beginnt der Mensch von neuem zu singen.

Der Komponist Hans Werner Henze berichtet von seiner „italienischen Erfahrung“: „Die Natur ist hier nicht ein Drittes zwischen Mensch und Gott, und die menschlichen Passionen kehren in der Natur wieder. Es ist deswegen erwähnenswert, weil es auch auf das Klangliche zutrifft – und auf das Singen, das sich unausweichlich in die Empfindung hineinbohrt, faszinierend und lähmend, mehr und mehr „entwaffnend“. Hörte das Singen auf, das ist die Manifestation des Lebens schlechthin, würde alles aussetzen, ein furchtbares Schweigen bräche herein, Schrecksekunde vor der Katastrophe.“ Henze schreibt die Oper „König Hirsch“: „Die Sänger sollten es sein, die den Tenor des Werkes bestimmen, seinen Ausdruck und seinen Sinn ... Im Anfang der Oper ist auch Seriales noch vorhanden, den Klang, den Rhythmus mobilisierend und das Material in größerer Freiheit entlassend.“ Henzes Musik findet Halt und Zuordnung in einer neapolitanischen Canzone, mündet in die erfüllte Einfachheit – und inhaltlich in die Entscheidung zum Mensch-Sein. Wolfgang Fortner vertonte die „Bluthochzeit“ von Frederico Garcia Lorca. An der Schlußszene, dem von vorbestimmten Schicksal kündenden Wortgesang der Mutter, erhärtete sich ihm seine eigene Aufgabe: die Musik sollte die Tragödie zu Ende singen. Keimzelle des zweiaktigen Werkes ist das sechste Bild, „Der Wald“. Schon der Dichter wollte diesen Wald durch zwei Violinen ausgedrückt wissen. Fortner läßt sie einen streng zwölftönigen

Kanon spielen, völlig unabhängig von der darüberliegenden, durch Schlagzeugakzente rhythmisch intensivierten Sprechszene. Aussparung ist sein Gesetz, der Klang tritt gleichsam als Drohung auf, als das Fatum selber.

Ernst Křenek hat ein unheimliches Gespür für Aktualität. Seine Oper „Karl V.“ behandelt letztlich die Frage, ob das nationalstaatliche Prinzip für immer die Idee eines Universalreiches – wir können dafür den weniger pathetischen Begriff „Europa“ einsetzen – zur Utopie gestempelt habe. Křenek hat in diesem 1938 uraufgeführten Werk, das er vor einigen Jahren einer Neufassung unterzog, erstmalig die Zwölftontechnik angewandt. Er schrieb darüber: „Durch die Musik werden die Vorgänge der Historie ihrer scheinhaften Tatsächlichkeit entrissen, indem sie ihnen die subjektive Farbe des Bekenners mitteilt; sie werden aber auch objektiviert, indem sie aus der Sphäre der vergänglichen Einmaligkeit in die Geheimschrift musikalischer Typen transponiert werden, die die Bilder des Lebens wie in einem Zauber Spiegel bewahrt.“ Gelöster, freier wirkt Křeneks Tonsprache in „Pallas Athene weint“, uraufgeführt 1955. Inhaltlich setzt er hinter die Frage, wie Freiheit zu erlangen sei, also hinter die nach der Möglichkeit von Freiheit überhaupt, eine Art Fragezeichen – darin gesinnungseinig mit Dallapiccola, dessen „Prigioniero“ mit einem Fragezeichen hinter „La libertà“ schließt. Antike und Klassik, aber auch die „Klassiker“ im weiteren Sinne, fixieren Grundfarben des neuen Musiktheaters. Giselher Klebe wählte Schillers „Räuber“ als Vorlage einer Oper. Die Partitur basiert auf zwei – im Ausdruck gegensätzlichen – Zwölftonreihen, die für den Doppelcharakter des Franz und des Karl stehen. In einer Simultanszene sind die beiden Welten gleichzeitig gegenwärtig: Der Pater – eine Altpartie – fordert die Auslieferung Karls, während sich auf der anderen Bühnenseite Amalia gegen die Zudringlichkeiten des Franz zur Wehr setzt. Franz und der Priester müssen zurückweichen, Karl und Amalia finden sich – ohne einander zu begegnen – in einem irrealen, sich rhapsodisch über dem weitgehend seriell gestalteten Instrumentalsatz aufschwingenden Duett: musikalisch beschworene Vergeblichkeit des Reinen. In den „Lyrischen Szenen“ mit dem Operntitel „Die tödlichen Wünsche“ destilliert Klebe ein einziges Motiv aus Balzacs Roman: die Vernichtung des triebhaft auf sich selbst bezogenen menschlichen Subjekts. Nur registrierend ist hier von Paul Hindemiths Oper „Die Harmonie der Welt“ zu reden. Dieses Werk ist keineswegs die Reaktion auf eine „entzauberte Welt“, noch sind Realitätszerfall oder ein Zustand nahe der Auflösung seine Grundlagen. Hindemith sieht in der Tonalität eine Art Symbol für die Anziehungskraft der Erde. Die Intervalle der Obertonreihe spiegeln

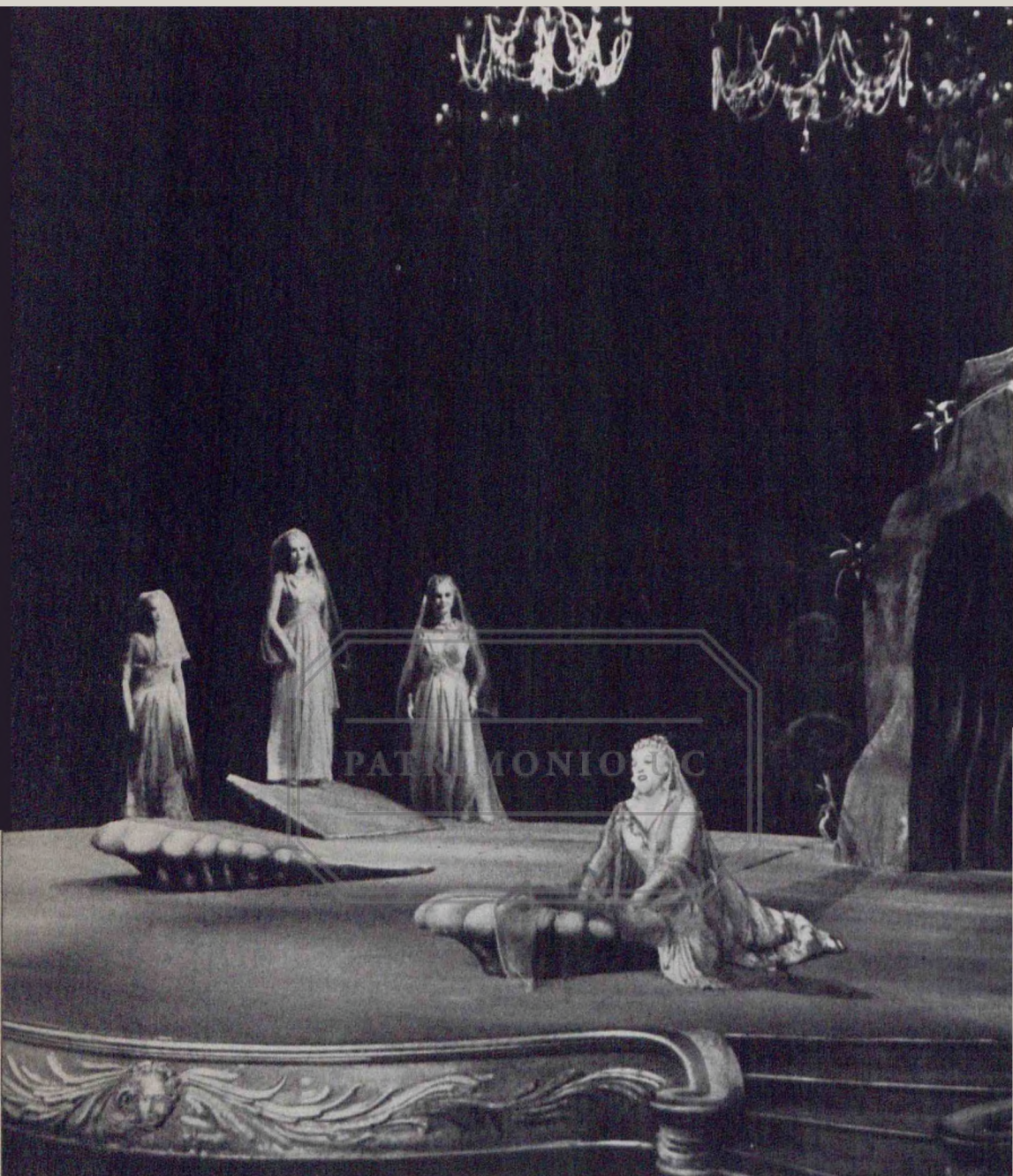
ihm den Kosmos wider. Diese Schau ist zu persönlich und zugleich zu abseitig, als daß sie einem Bestand zugezählt werden könnte. Weil ich mich analog des Zutagetretens der „Neuen Wirklichkeiten“ auf Werke beschränken wollte, die etwa in den vergangenen fünf Jahren erstmalig realisiert wurden — wenngleich eine dogmatische Begrenzung zu vermeiden war —, fehlen in meiner Aufstellung die von der Publizistik ausreichend gewürdigten Opern Alban Bergs. Allein, der Hintergrund der neuen Opernwelt bedarf noch genauerer Bestimmung; der Beispielcharakter allerdings kann den folgenden Werken nur jeweils für ein bestimmtes Detail an ihnen zugestanden werden. „Penelope“ — Text von Heinrich Strobel, Musik von Rolf Liebermann — ist der Versuch, ein modernes schicksalbelastetes Heimkehrerdrama als Zukunftsvision in eine buffonesk gesehene „barbarische Antike“ einzublenden und diese Stilisierung in eine Apotheose der Kunst, versinnbildlicht in der Odysseus-Gestalt Homers, aufzulösen. Ein ähnliches Thema behandelten K. H. Ruppel und Marcel Mihalovici in dem Einakter „Heimkehr“. Werner Egk formte das Schauspiel „The Countess Cathleen“ von William Butler Yeats zu einem ausgezeichneten Opernlibretto um: seine „Irische Legende“ handelt vom Widerstand des Einzelnen gegen unmenschliche Mächte. Wurde in diesem Falle der Textautor Egk von dem Komponisten Egk nicht erreicht, so befand sich ein Gottfried von Einem gegenüber Büchner („Dantons Tod“) und Kafka („Der Prozeß“) von vornherein in einer ebenso aussichtslosen Position wie Francis Poulenc gegenüber Bernanos („Gespräche der Karmeliterinnen“ nach dem Schauspiel „Die begnadete Angst“). Humphrey Searle dagegen gab in orthodoxer Zwölfontechnik ein immerhin erstaunliches Stenogramm von Gogols „Tagebuch eines Irren“. Benjamin Britten bereicherte mit seinen Opern das moderne Repertoire, setzte aber dessen Anspruch herab. Und um die jüngste Kreation noch anzufügen: Prometheus erschien leibhaftig — Rudolf Wagner-Régeny hatte eine Oper, weit zum Oratorischen sich neigend, nach dem „Prometheus“-Fragment des Aischylos geschrieben. Während der Arbeit waren Reflexionen entstanden, Aufzeichnungen wie diese: „Die Oper (Anmerkung: die Kunstform schlechthin) ruht auf dem Tand der Maskerade und ist überhöht von dem ethischen Wollen des Menschen. Um ihrer Mitte willen liebe ich sie.“ Wenn etwas qualvoll errungen sein soll, dann gewiß die Mitte. Dem Prometheus Wagner-Régenys glaube ich nicht, daß er leidet. Versöhnung waltet a priori. Die Sternstunden der Oper, zugleich die Stunden der Wahrheit, sind heute einzig von Blitzen erhellt: man muß sie eher fürchten als lieben.





LUIGI CHERUBINI: MEDEA *Sándor Kónya Gladys Kuchta*





RICHARD STRAUSS: ARIADNE AUF NAXOS 2. Teil (Oper)

GIUSEPPE VERDI: FALSTAFF 2. Bild







WOLFGANG AMADEUS MOZART: COSI' FAN TUTTE *Ernst Haefliger Elisabeth Grümmer*



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: BELSAZAR · 6. Bild

ARNOLD SCHOENBERG / MOSES UND ARON

Premiere: 4. Oktober 1959

Dirigent: Hermann Scherchen — Regisseur: Gustav Adolf Sellner — Bühnenbildner: Michel Raffaelli

Chordirektoren: Hermann Lüdecke / Ernst Senff — Choreographin: Dore Hoyer

Fotos: Seite III Homolka, Los Angeles — Seite IV und V Croner

GOTTESWORT UND MAGIE

Bemerkungen zu Schoenbergs „Moses und Aron“ von K. H. Wörner

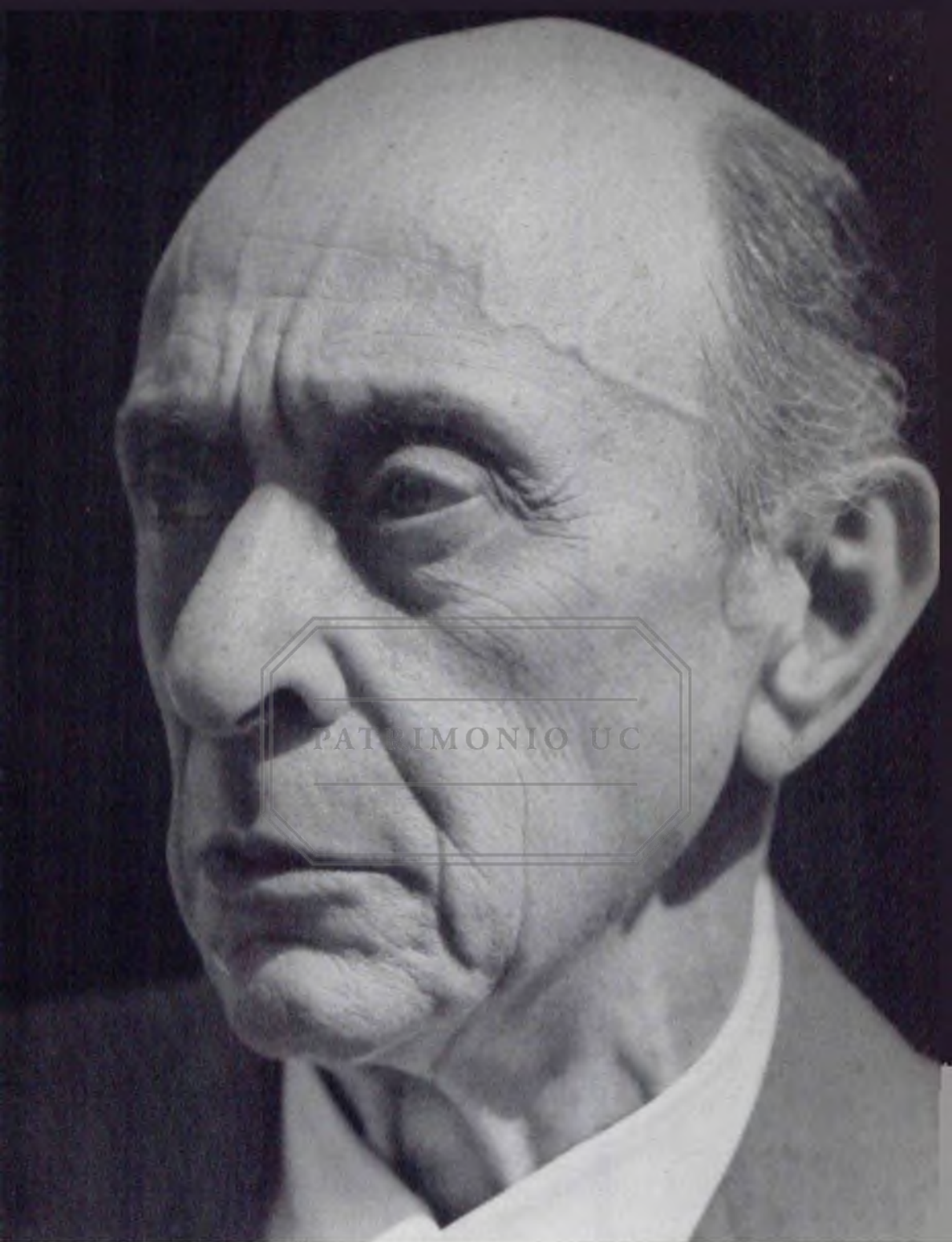
Den Stoff seiner Oper „Moses und Aron“ entnahm Schönberg dem Alten Testament. Hier fand er die Handlung: die Berufung Moses' (2. Buch Moses, Kap. 3 und 4), den Auszug aus Ägypten, den Abfall von Gott. Hier fand er die religiöse Offenbarung: die Verheißung Gottes, die Gesetze, die Gott dem Volk durch Moses gab. Hier fand er aber auch die geistigen Spannungen: die Zwiespältigkeit Arons, der für die Anbetung des Goldenen Kalbes verantwortlich ist.

Der Gang der Handlung gegenüber der Bibel ist nur abgeändert, um den biblischen Gedanken noch schärfer herauszustellen. Das geistige Eigentum des Dramatikers Schönberg beruht in erster Linie in der Logik und der Konsequenz, mit denen er die Dialektik zwischen Moses und Aron herausgearbeitet hat. Schon in der Bibel ist der Gegensatz deutlich — wegen seines Ungehorsams wird Aron von Gott bestraft und ihm verwehrt, in das verheißene Land zu kommen. Bei Schönberg indessen sind die beiden Brüder Protagonisten, Gegenspieler. Die geistigen Probleme sind auf ihre Grundform zurückgeführt — man nenne sie, wie man auch will: Kampf zwischen Gotteswort und Magie, Geist und Ungeist, Gesetz und Bild, dem Unvorstellbaren und dem Sichtbaren, Gottesanbetung und Selbstvergöttlichung, Heiligkeit und Sünde, Geist und Fleisch, Logos und Trieb.

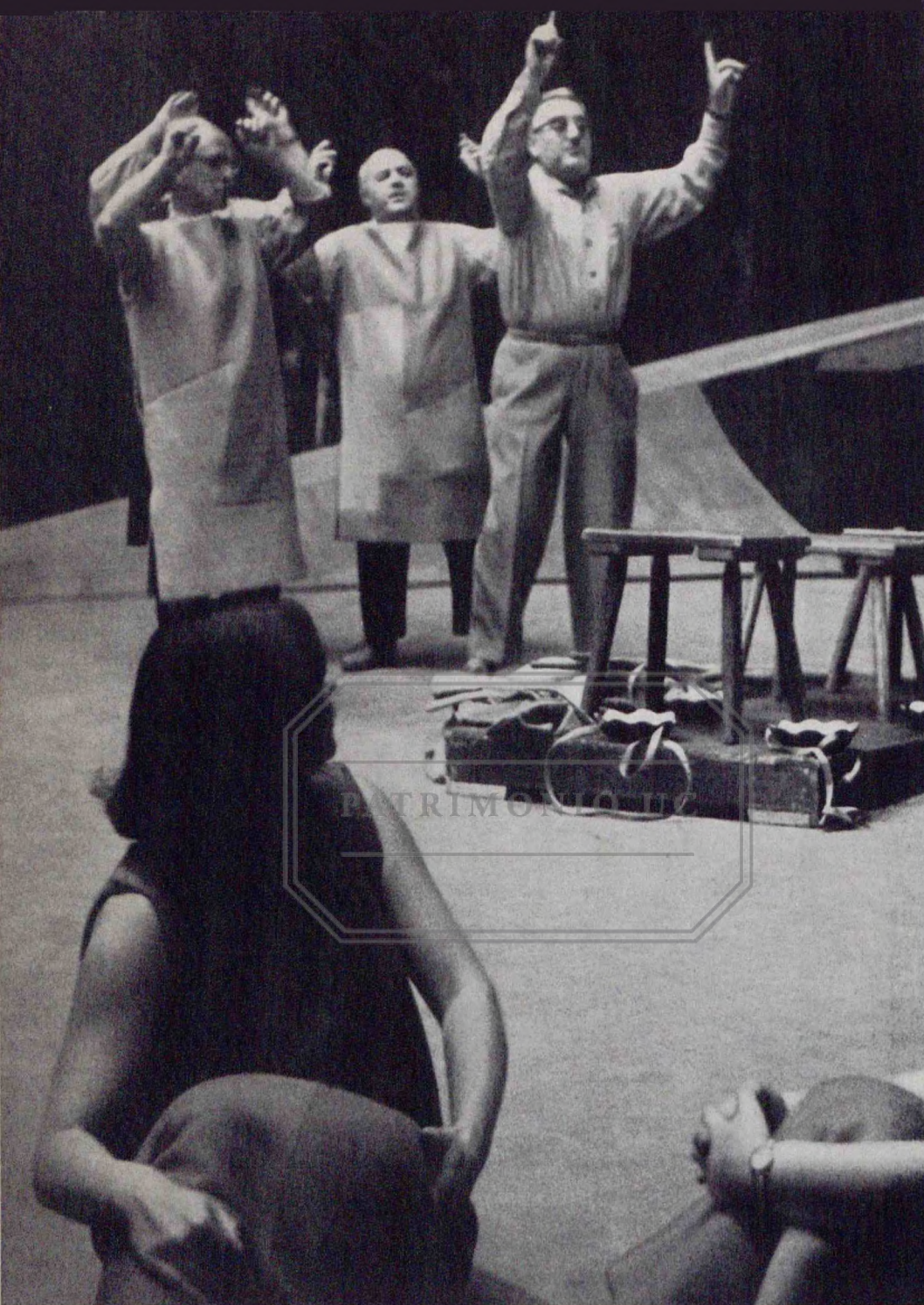
Nie zuvor ist ein Stoff, „Moses und Aron“ vergleichbar, auf die Opernbühne gebracht worden. Auf kultische Bindungen hat Schönberg fast ganz verzichtet, er geht auch auf die Gesetzgebung Moses' nicht ein — alles ist reduziert auf die geistige Anschauung von Gott, wie sie von Moses bedingungslos vorgelebt wird und wie er sie von seinen Mitmenschen unnachgiebig fordert. Es gibt in diesem Werk keine Privatsphäre und keine Nebenhandlung. Allesbeherrschend ist die Idee Gottes, des Allmächtigen, Ewigen und Unvorstellbaren. Die Handlung ist der Kampf um diese Idee. Er führt bis zur Abweichung, sogar Abirrung, zum Götzendienst und zum Verrat der Idee.

Die Handlung der Oper ist von großer Einfachheit. Gott und Moses — Aron und das Volk werden zu Gegenspielern. Die übrigen Personen sind Randfiguren, Typen, charakteristische Vertreter der Stufen zwischen Glauben und Unglauben. Das Volk ist die stets schwankende Masse. Nie wird der Chor im Sinne des Oratoriums reflektierend eingesetzt, sondern stets dramatisch, als handelnde Masse. Nicht einzelne treten hervor, höchstens Gruppen, auch diese sind in ihrer Haltung uniform.

Die Musik der Oper ist nun keineswegs in dieser Weise in musikalische Formen gegliedert wie Alban Bergs „Wozzeck“. Schönberg wechselt frei zwischen formal gebundenen und formal freien Teilen, wie es ihm der Text, die Idee des Werkes, diktiert. Zu den formal freien Teilen gehören die ausgesprochen ariosen Partien, welche die Partie Arons reich auszeichnen, aber ebenso die vielen Takte, die Schönberg mit „Rezitativ“ bezeichnet hat. Sie sind eine in Rhythmik und Tonhöhe genau festgelegte „komponierte Prosa“ und gestatten doch subjektivere, freiere Züge im Vortrag. Im sinnvollen Zusammenfließen der ganzen Vielfalt der musikalischen Formen liegt nicht zuletzt auch das Geheimnis der dramatischen Spannung. Der Eindruck besonderer Geschlossenheit geht von den beiden ersten Szenen der Oper aus. „Moses' Berufung“ ist eine Kantate. Die mystische Begegnung Gott—Mensch, die Offenbarung Gottes, der sich Moses in Gestalt eines brennenden Dornbusches zu erkennen gibt und zu ihm aus dem Dornbusch spricht, ist ein dialogartiger Wechsel zwischen der Stimme Gottes — den sechs Soli und dem sechsstimmigen Sprechchor — und der Sprechstimme Moses'. Auf der Bühne gibt es keine Aktion: allein die Musik spricht in diesem Satz von 97 Takten, zu dem in der gesamten Musikkultur nichts Vergleichbares existiert. Anders die zweite Szene, die Begegnung der beiden Brüder in der Wüste. Ihre Geschlossenheit liegt in dem Wechsel der Kontraste, aber diese Gegensätze sind primär musikalisch gedacht und in der musikalischen Form in einer höheren Einheit aufgehoben. Das an Kontrapunktik so außerordentlich reiche Werk duldet indessen die Polyphonie nie als Selbstzweck, sondern ordnet sie stets in den dramatischen Zusammenhang ein. Darum gelingt es dem Komponisten immer, die Spannung zu halten und zugleich großformale musikalische Bindungen zu schaffen. Ein Satz von besonders suggestiver Kraft ist das Zwischenspiel. Dramatisch ist es nur einem einzigen Gedanken untergeordnet: dem Zweifel. Die verschiedenen Fragen, die das Volk aus seiner Lage heraus stellt, sind alle vom Zweifel eingegeben, aber thematisch individuell behandelt. Den Zusammenhalt schafft wieder eine kontrapunktische Form: die Doppelfuge. 42 Takte umfaßt die ganze Szene. Kaum ein Hörer



ARNOLD SCHOENBERG



Der Regisseur Gustav Rudolf Selner

AUS DER PROBENARBEIT ZU SCHOENBERGS „MOSES UND ARON“



Dore Hoyer gestaltet die Tänze um das goldene Kalb

PATRIMONIO UC





CE



PATRIMONIO UCB

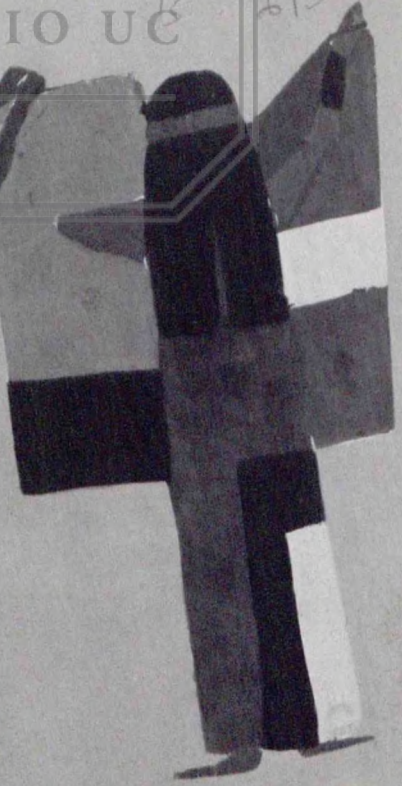
Raffaelli
2157



23
Benedict



24
Rinoceros



25
Megan

Erol mach deine Tode anerkannt werden - - - - -!

Ich habe in diesen Tagen viel persönliche Anerkennung gefunden, worüber ich mich sehr gefreut habe, weil sie mir die Haltung meiner Freunde und anderer Wohlgesinnten bezugl.

Andererseits aber haben mich seit vielen Jahren demütigt abgefunden, dass ich auf volles und liebevolles Verständnis für mein Werk, für das also, was ich musikalisch zu sagen habe, bei meinen Lesern nicht rechnen darf. Wohlweis ich, dass mancher meiner Freunde sich in meine Ausdrucksweise hinein eingeliebt hat und mit meinen Gedanken vertraut worden ist. Solche mögen es dann sohin, die erfüllen, was ich vor genau sieben und dreißig Jahren in meinem Apoloismus voraussagte:

"Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Überschätzung schlaht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir."

Ich bin etwas beschränkt über all diese Lobpreisungen. Aber ich sehe dennoch auch etwas Erwartendes darin. Nämlich: Ist es denn so selbstverständlich, dass man trotz dem Widerstand der ganzen Welt nicht aufgibt, sondern fortfährt aufzuschreiben, was man produziert?

Ich weiß es nicht, wie große darüber gedacht haben. Mozart und Schubert waren genug, dieser Frage nicht näher gehen zu müssen. Aber Beethoven, wenn Grillparzer die Neunte Komposition nannte, oder Wagner, wenn der Bayreuther Plan zu versagen drohte, oder Mahler, wenn alle ihn für viel für den - wie konnten diese weiter schreiben?

Ich weiß nur eine Antwort: Sie haben Dinge zu sagen, die gesagt werden mussten. Ich wurde einmal beim Schreiben gefragt, ob ich wirklich dieser Komponente A. S. bin. "Einer hat es sein müssen" sagte ich, "keiner hat es sein wollen, so habe ich mich dazu hergegeben?"

Vielleicht müsste auch ich Dinge sagen, unpopuläre und kleinlich, die gesagt werden müssten.

Und nun bitte ich Sie alle, die Sie mir mit Ihren Glückwünschen und Ehrungen wirkliche Freude bereitet haben, dies anzunehmen als einen Versuch, meine Dankbarkeit auszudrücken.

Vielen herzlichsten Dank!

Los Angeles, California, 16. September 1949

Arnold Schoenberg

Faksimile-Wiedergabe eines Briefes von Arnold Schoenberg, mit dem er die Glückwünsche seiner Freunde anlässlich seines 75. Geburtstages erwiderte. (Aus der von Erwin Stein beim Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, herausgegebenen Briefsammlung Arnold Schoenbergs.)

wird realisieren, Ohrenzeuge eines hochkomplizierten polyphonen Meisterstückes zu sein, so unheimlich und zwingend ist die Wirkung durch das viestimmige Ineinandergreifen gesungener und geflüsterter Stimmen, wobei auch das rhythmisch gesprochene Wort in die Polyphonie eingeordnet ist. Der ganze Satz bleibt völlig im *pianissimo*. Was das Orchester hinzugibt, ist eine erregte rhythmische Bewegung, so geordnet, daß die dauernde Unruhe wie erstarrend wirkt: Symbol der Bewegungslosigkeit vor Angst und Grauen. Wort, Handlung und Musik sind eine lückenlose Einheit, und sie wieder sind untergeordnet der Idee des Ganzen, der Idee der Gottesvorstellung Moses', ihrer Realisierung, dem Widerspruch zwischen Idee (Gesetz) und Bild und dem Abfall von der Idee bis zum Extrem, dem Rückfall in den Götzendienst. Es ist nicht möglich, Idee, Handlung, Wort und Musik auch nur an einer einzigen Stelle voneinander zu trennen. Schon der Versuch wäre Willkür und stellte sich der Geschlossenheit des Ganzen entgegen. Die Behandlung der Singstimmen wird von dem Geist der Sprache beherrscht. Der deutschen Sprache. Und damit reiht sich Schönberg in eine geschichtliche Linie ein, die immer dort besonders deutlich sichtbar wurde, wo der Geist das Übergewicht über das sinnliche Element der Musik und über die musikalische Form gewann. Das bedeutet nicht nur, daß Worte und Sätze sinngemäß in einer gehobenen Prosa erklingen, sondern daß die Bedeutung, der Sinn, das geistig Mitschwingende, von der Musik erfaßt und durch sie ausgedrückt wird.

Schönbergs Text darf also nicht literarisch gewertet werden. Handlung und Worte sind als Unterlage für die Musik bestimmt, einzig die Einheit des Ganzen ist der künstlerisch-ästhetische Maßstab, der hier Gültigkeit hat. Es ist das Lebensbekenntnis eines Mannes, dessen Schaffen in immer wachsendem Maß dem Religiösen diente und der sich am Ende seines Lebens ausschließlich mit religiösen Gedanken befaßte.

Was die Matthäus-Passion von Bach bedeutet, als künstlerisches Werk aus dem Geiste des Christentums, das bedeutet „Moses und Aron“ von Schönberg als künstlerisches Werk aus dem Geiste des Alten Testaments: ein Glaubensbekenntnis. Und wie die Matthäus-Passion ist auch „Moses und Aron“ eine religiöse Konfession im Medium des Künstlerischen. Im Künstlerischen offenbart sich das Werk, wie die Matthäus-Passion, auch dem, der nicht auf dem Boden der alttestamentarischen oder christlichen Theologie steht. Moses' Schicksal in Schönbergs Oper, sein Kampf um die Wahrheit, um ihre Erkenntnis und ihre Weitergabe ist ein Menschenschicksal, das zeitlos ist.

(Aus dem gleichnamigen im Verlag Lambert Schneider erschienenen Werk)



per der Welt

jetzt auch auf 25-cm-Langspielplatten zu DM 13,50

RENATA TEBALDI SINGT

PUCCINI

La Bohème Arien und Szenen (Italien. ges.)
Renata Tebaldi - Hilde Güden - Giacinto Prandelli
Fernando Corena u. a.
Orchester der Accademia di Santa Cecilia, Rom
Dirigent: Alberto Erede

LW 50506

PUCCINI

Tosca Arien und Szenen (Italien. ges.)
Renata Tebaldi - Giuseppe Campora
Fernando Corena - Piero di Palma u. a.
Chor und Orchester
der Accademia di Santa Cecilia, Rom
Dirigent: Alberto Erede

LW 50519

VERDI

Othello Querschnitt (Italien. ges.)
Renata Tebaldi - Mario del Monaco - Aldo Protti
Piero di Palma - Fernando Corena u. a.
Chor und Orchester
der Accademia di Santa Cecilia, Rom
Dirigent: Alberto Erede

LW 50515

VERDI

La Traviata Arien und Szenen (Italien. ges.)
Renata Tebaldi - Angela Vercelli - Rina Cavallari
Piero di Palma - Aldo Protti - Gianni Poggi u. a.
Chor und Orchester
der Accademia di Santa Cecilia, Rom
Dirigent: Francesco Molinari Pradelli

LW 50520

DECCA

- LANGSPIELPLATTEN

TELDEC

»TELEFUNKEN-DECCA« SCHALLPLATTENGESELLSCHAFT MBH.



Foto: Enkelmann

DORE HOYER

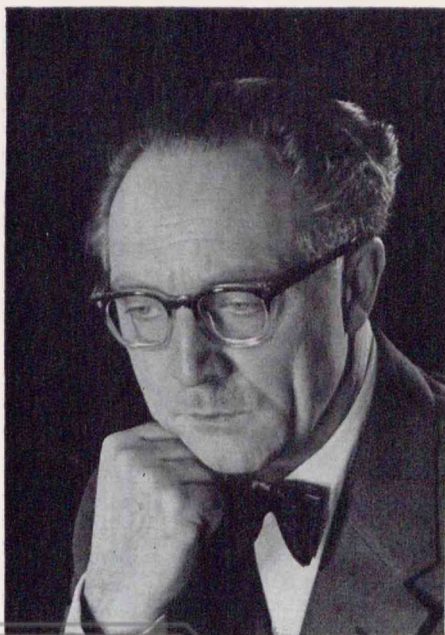
PATRIMONIO UC

Friedebold
FRIEDENAU · RHEINSTR. 29

TEPPICHE · LÄUFER · GARDINEN · TAPETEN



HERMANN LÜDECKE



ERNST SENFF

Foto: Torsten

PATRIMONIO I.C.

Ihren Pelz von

HERPICH

**DER NAME FÜR
BESONDERS GUTE QUALITÄTEN
UND ERLESENEN GESCHMACK
UND DOCH PREISWERT**

BERLIN W 30 · TAUENTZHENSTRASSE



Foto: Rifo-Studio, Bayreuth
JOSEF GREINDL



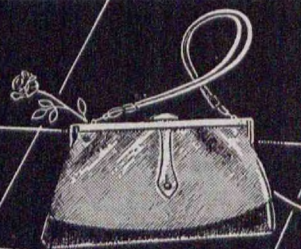
HELMUT MELCHERT

PATRIMONIO UC

Rorisch

Schokoladen- und Pralinen-
Erzeugnisse — ein Genuß!
auch am Theaterbüfett erhältlich

... und zu Hause musizieren Sie dann
auf einem **MANTHEY-KLAVIANO**
Ideale Kleinklaviere, kreuzsaitig, $6\frac{3}{4}$ bis $7\frac{1}{4}$ Oktaven
Klavierfabrik Manthey, SO36, Reichenberger Str.125, Tel.61 20 64



GOLD PFEIL

Lederwaren

> GRAND PRIX <
WELTAUSSTELLUNG BRÜSSEL

TAUENTZENSTR.16 · STEGLITZ SCHLOSS-STR.109



EVELYN LEAR

Foto: Saeger

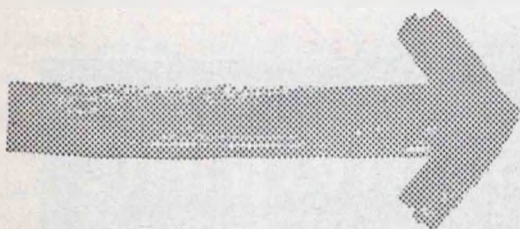


THOMAS STEWART

Foto: Saeger

PATRIMONIO UC

Wo man von
guter Kleidung
spricht,
fällt stets
der Name
Leineweber



AM ZOO *und* STEGLITZ · SCHLOSS-STRASSE

*In Berlin
schon immer:*

**KUPFERBERG
GOLD**

*Ein kultivierter Sekt
Die gute Laune selbst*



nach einem Gemälde von Knorff (1905)

PATRIMONIO  C

Leichner

*stellt keine Wundermittel her (das kann niemand), aber seit über
80 Jahren schon behütet Leichner die Schönheit der Frau in
aller Welt. Mit Leichner hat jede Frau die Möglichkeit, bis ins
hohe Alter gut auszusehen. Verlangen Sie kostenlose Proben.*

L. LEICHNER, Parfümeriefabrik, Berlin-Dahlem, Rheinbabenallee 9

Masskleidung

Ausdruck der Persönlichkeit

Ihr Schneider kleidet auch Sie vorteilhaft und persönlich

MOSES UND ARON

1. Bild: Moses Berufung

Gott, der Einzige, Ewige, Allgegenwärtige und Unvorstellbare spricht zu Moses aus dem brennenden Dornbusch. Er beruft ihn, seinen Namen dem gefangenen Volk Israel zu verkünden, dem Volk, das er vor allen Völkern auserwählt habe. Moses will dieser Berufung ausweichen, aber die Stimme Gottes beharrt: „Du hast die Wahrheit erkannt. Du hast die Greuel gesehen, Du kannst nicht anders, Du mußt Dein Volk daraus befreien.“ Moses zweifelt: „Ich kann denken, aber nicht reden.“ Wie soll er das Erkannte dem Volk verständlich machen, er, dem das Wort fehlt? Gott verheißt ihm: „Aron, Dein Bruder, wird Dein Mund sein. Du wirst ihn treffen in der Wüste.“

2. Bild: Moses begegnet Aron in der Wüste

Begeistert folgt Aron dem Gebot, Moses in der Wüste zu treffen. Er sieht in Gott „das Gebilde der höchsten Phantasie“. Er muß sich ein Bild machen können von dem unvorstellbaren Gott Moses: „Volk, auserwählt dem Einzigen, kannst Du lieben, was Du Dir nicht vorstellen darfst,“ fragt Aron, den seine Liebe zum Volk hindert, Moses Gedanken von dem Allmächtigen ganz zu verstehen. Er sucht den unfaßlichen Gedanken, dem Volk durch Bilder faßlich zu machen. Moses muß ihn mahnen: „Reinige Dein Denken, lös es von Wertlosem, weihe es Wahrem.“ – Arons Hoffnung, daß der Allmächtige sein auserwähltes Volk aus Pharaos Knechtschaft befreien möge, steht die Forderung Moses gegenüber: „Unerbittliches Denkgesetz zwingt zur Erfüllung.“

3. Bild: Moses und Aron verkünden dem Volk die Botschaft Gottes

Im Ghetto geht das Volk seinem Tagewerk nach. Vorboten von Moses und Aron: ein junges Mädchen und zwei junge Männer berichten dem Volk: eine feurige Flamme habe Aron zu Moses in die Wüste gerufen! Das Volk spaltet sich in zwei Parteien. Die einen, an ihrer Spitze das Mädchen und die beiden Männer, wollen den neuen Gott verehren, die anderen mißtrauen Moses und seinem Gott: „Ein neuer Gott, neue Opfer . . . Glaubst den Betrügern nicht . . . Der neue Gott wird uns auch nicht helfen.“ Der Streit des Volkes wird durch das Erscheinen der beiden Brüder, Moses und Aron, unterbrochen.

Ablehnung und Begeisterung des Volkes weichen allgemeiner Enttäuschung, als es von Aron erfährt, der neue Gott sei unsichtbar. Die Enttäuschung geht in Spott und Ironie über: „Bleib uns fern mit Deinem Gott. Wir wollen durch ihn nicht befreit sein!“ Moses verzweifelt: „Allmächtiger, meine Kraft ist zu Ende, mein Gedanke ist machtlos in Arons Wort!“ Die Mission scheint gescheitert. Da entreißt Aron Moses den Stab und fährt in an: „Schweige! Das Wort bin ich und die Tat!“ – Vor den Augen des Volkes tut er drei Wunder. Erst verwandelt er den Stab Moses in eine Schlange. Das Volk wird unsicher: „Ist Aron der Knecht dieses Moses und Moses der Knecht seines Gottes, so muß es ein mächtiger Gott sein, da mächtige Knechte ihm dienen.“ Aron läßt auf Moses Hand Aussatz erscheinen und wieder verschwinden. Den Schrecken des Volkes nutzt er geschickt aus, um es von der Allmacht des neuen Gottes zu überzeugen. Die Wunder haben das Volk überwältigt. Aus dem Lobpreis „Allmächtiger Gott“ wird wildes Geschrei: „Alles für die Freiheit! Erschlagt die Fronvögte! Auf in die Wüste!“ Taub gegenüber der Warnung des Priesters, ist das Volk bereit, Moses und Aron in die Wüste zu folgen. Moses verheißt: „In der Wüste wird Euch die Wahrheit des Denkens nähren und erhalten.“ Arons Versprechen, das Volk in das Land zu führen, wo Milch und Honig fließt, geht das dritte Wunder voran: er wandelt das Wasser des Nils in Blut. Ein Jubelgesang des Volkes beschließt den ersten Akt.

Zwischenspiel:

Moses ist auf den Berg Horeb gestiegen, wo er von Gott die Gesetze empfangen soll. Das Volk, durch sein langes Ausbleiben beunruhigt, fragt: „Wo ist Moses? Verlassen sind wir! Wo ist sein Gott?“

4. Bild: Aron und die Ältesten vor dem Berg der Offenbarung

Das Volk lagert auf seinem Zug vor dem Berg der Offenbarung. Die Beunruhigung des Volkes hat auch seine Führer, den Priester und die Ältesten, ergriffen. Aron versucht, ihre Sorgen zu zerstreuen. Der Aufstand des Volkes, bei dem die Beunruhigung offener Empörung gewichen ist, zwingt ihn, zu handeln: „Volk Israel, Deine Götter geb ich Dir wieder . . . Bringt Gold herbei! Opfert!“ Aus dem Toben der Empörung wird nach diesem Wort Arons ein Jubelgesang. Die Ältesten enthüllen das Bild eines goldenen Kalbes, dem das Volk huldigt.

„Dieses Bild bezeugt, daß in allem was ist, ein Gott lebt“, erklärt Aron, „verehrt Euch selbst in diesem Sinnbild.“ Damit ist er und das Volk von Gott abgefallen. Das Volk opfert dem Kalb: Stiere werden geschlachtet, Kranke ge-

STÄDTISCHE OPER BERLIN

SONNTAG, DEN 4. OKTOBER 1959

Beginn: 19.00 Uhr

Ende: nach 21.00 Uhr

Im Rahmen der Berliner Festwochen
in Verbindung mit der Akademie der Künste
Deutsche szenische Erstaufführung

Arnold Schoenberg

MOSES UND ARON

Oper in 3 Akten (5 Bilder)

Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz

Musikalische Leitung: Hermann Scherchen · Inszenierung: Gustav Rudolf Sellner

Bühnenbild und Kostüm: Michel Raffaelli

Chöre: Hermann Lüddecke/Ernst Senff · Gestaltung der Tänze: Dore Hoyer

Moses	Josef Greindl
Aron	Helmut Melchert
Ein junges Mädchen	Evelyn Lear
Eine Kranke	Alice Oelke
Ein junger Mann	Theo Altmeyer
Der nackte Jüngling	Karl Ernst Mercker
Ein anderer Mann	Hellmut Gritzka
Ephraimit	Thomas Stewart
Ein Priester	Peter Roth-Ehrang

Weitere Solo-Stimmen:

Ilse Emge, Ursula Gust, Emmi Hagemann, Elise Hartwig, Helga Hildebrand

Leonore Kirschstein, Ursula Lieders, Ellen Malecek-Conradi

Ursula Schirmacher, Marlies Siemeling, Sabine Zimmer

Leopold Clam, Robert Koffmane, Tom Krause, Wilhelm Lang

Anton Metternich, Frido Meyer-Wolff, Hanns Heinz Nissen, Hanns Pick

Chor der Städtischen Oper Berlin

Rias-Kammerchor (Leitung: Günter Arndt)

Ballett-Solisten und -Ensemble der Städtischen Oper, Bewegungschor

Stimme aus dem Dornbusch, Bettlerinnen und Bettler, einige Greise,
Älteste, Stammesfürsten

Große Pause nach dem 3. Bild

Einlaß für Zuspätkommende nach dem 2. Bild (ca. 20 Min.) auf Klingelzeichen

heilt, Bettler bringen ihre letzte Habe, Greise opfern die letzten Augenblicke ihres Lebens. Von Posaunen angekündigt, erscheinen die Stammesfürsten und huldigen dem Kalb als dem Abbild geregelter Kräfte. Vergebens versucht der junge Mann, als letzter Anhänger Gottes, das Götzenbild zu zerschlagen, der Ephraimit tötet ihn. Die Götzenverehrung wird zur Orgie, Blutopfer werden gebracht. Trunkenheit und Geschlechtslust reißen das Volk mit sich. Durch ihr Übermaß ermattet, erlischt die Orgie nach und nach. Da ertönt der Ruf: „Moses steigt vom Berg herab.“ Die Gesetzestafeln in der Hand, erscheint Moses.

„Vergeh, Du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen.“ Mit diesen Worten läßt Moses das Kalb zerbrechen. Er zieht Aron zur Rechenschaft. „Gottes Ewigkeit vernichtet Göttergegenwart! Das ist kein Bild. Kein Wunder, das ist das Gesetz! . . .“ — „Hast Du nun“, fragt er Aron, „die Allmacht des Gedankens über Worte und Bilder.“ „Ich liebe dies Volk“, ist die Antwort Arons, „lebe für es und will es erhalten . . . Kein Volk kann glauben, was es nicht fühlt . . . So mache Dich dem Volk verständlich auf die ihm angemessene Art.“ Verzweifelt über die Verfälschung seines Gedankens, zerbricht Moses die Gesetzestafeln. Die Verzweiflung seines Bruders gibt Aron neue Kraft. Durch das Wunder einer Feuer- und Wolkensäule gewinnt er das Volk. Der Zug Israels in das gelobte Land beginnt. Zurück bleibt Moses: „Darf Aron, mein Mund, dieses Bild machen“, fragt er seinen Gott. „Wo ist die Grenze zwischen der Verkündigung des Gottesgedankens und Magie?“ . . . „So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch, wie ein Bild nur sein kann . . . So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe und kann und darf nicht gesagt werden. O Wort, Du Wort, das mir fehlt.“

5. Bild: Arons Gericht

Ein zweites Mal zieht Moses Aron zur Rechenschaft. Dem Bruder, den er hat fesseln lassen, wirft er vor: „Du gewannst durch die Wunder das Volk nicht für den Ewigen, sondern für Dich.“ Aron erwidert, er habe das Volk zur Freiheit führen wollen, damit es zu sich selber fände. „Dienen, dem Gottesgedanken dienen, ist die Freiheit, zu der dieses Volk auserwählt ist“, entgegnet Moses. „Verraten hast Du Gott an die Götter, den Gedanken an die Bilder, dieses auserwählte Volk an die anderen.“ Auf die Frage der Krieger, ob sie Aron töten sollten, sagt Moses: „Gebt ihn frei, und wenn er es vermag, so lebe er!“ Freigelassen sinkt Aron tot um. — An alle wendet sich Moses mit der Erkenntnis: „Aber in der Wüste seid Ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen: Vereinigt mit Gott.“

Der große Kreis...

aller Kunstfreunde bildet eine besondere Gemeinschaft kritikübender Menschen, die das Gute bevorzugen. Freunde der Kunst haben eine Meinung. Und das ist gut so. Auch wir haben eine Meinung und sagen sie Ihnen: »Vieles ist wichtig, doch der Schlaf ist noch wichtiger. Und darum haben wir für Sie das einmalige BBB-Bett mit der unverrutschbaren Feder geschaffen. Wunderbar leicht, sehr anschmiegsam und für jede Jahreszeit klimagerecht. Hohe Leistung erfordert ruhevollen Schlaf.«

BBB ÜBERALL IN BERLIN

BERLINER BETTWÄSCHE BETRIEB — WERNER RUDOLPH



Foto: Hans Krißgans, Lübeck
CHRISTOPH VON DOHNANYI



PATRIMONIO UC

Schultheiss

Bier

gutgepflegt am Theaterbüfett

PIANO-KAISER

PIANOS · FLÜGEL · KLEINKLAVIERE

Ankauf · Verkauf · Vermietung

Reparaturen · Stimmungen · Einlagerung

BERLIN-CHARLOTTENBURG · KANTSTR. 117

TELEFON 32 19 58



BERLIN · ESSEN
Gegr. 1903

Vertretung:
Bechstein, Förster,
Grand, Grottrian-
Steinweg, Sauter,
Sperrhake, Manthey-
Klavianos u. a.



45

JAHRE

Erstes HOHNER-Spezialhaus Berlins **MUSIK-PÄSOLD**

Berlin-Charlottenburg, Bismarckstr. 39 (U-Bahn: Deutsches Opernhaus) · Tel. 34 67 55

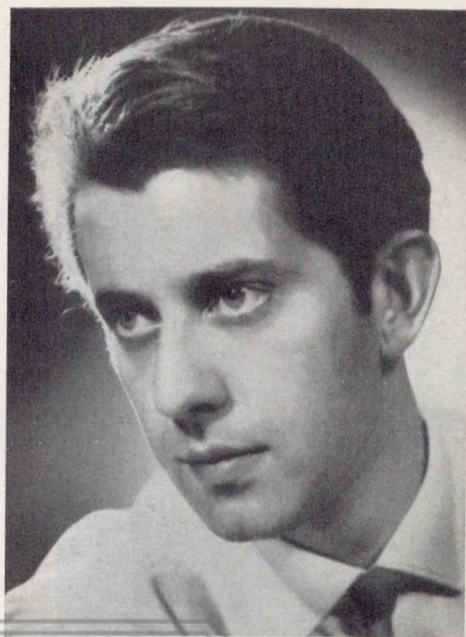
Das Fachgeschäft für klassische und moderne Noten, Opérauszüge, Operntexte, Schallplatten,
Künstlerkarten · Erstklassige Musikinstrumente für Haus und Beruf, Bestandteile

Fachmännische Beratung · Reparaturwerkstatt · Bequeme Teilzahlung



PILAR LORENGAR

Foto: Gyenes, Madrid



HANS WILBRINK

Foto: Saeger

PATRIMONIO UC



BALLY

KURFÜRSTENDAMM 219 u. TAUENTZHENSTR. 7b



Foto: Bispriint, Bayreuth
SANDOR KONYA

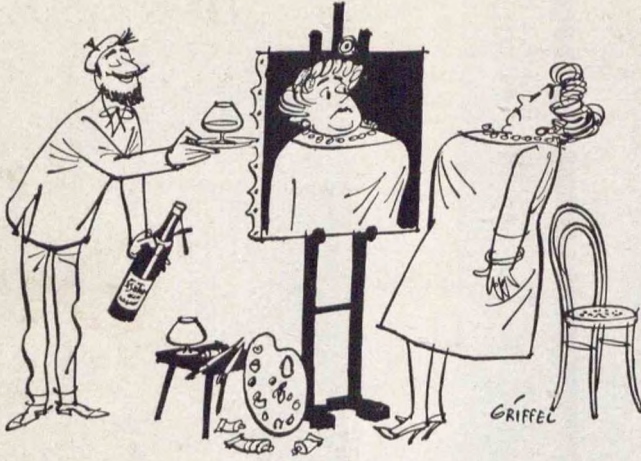


Foto: Studio „Slaven“, Zagreb
NADA PUTTAR

PATRIMONIO UC — OBER 90 JAHRE —	
<p>Teppiche · Gardinen</p> <p>Möbelstoffe · Läuferstoffe · Linoleum Steinholz-, Kunstharz-, PVC-Fußböden</p> <p>im Spezialhaus</p> <p><i>Bargende</i> Charlottenburg 4 Wilmsdorfer Straße 128 Telefon 82 50 86</p> <p>Vertreterbesuch unverbindlich Montage durch eigenes Personal</p>	<p>Pelz-Koenig</p> <p>INHABER ADOLF KOENIG · KÖRSCHNERMEISTER</p> <p>Mitglied d. Interessengemeinsch. Berliner Kürschnermeister</p> <p>ELEGANTE PELZMODEN AUS EIGENER WERKSTATT</p> <p>BERLIN - SCHÖNEBERG INNSBRUCKER PLATZ 4, TEL. 71 17 58</p>

<p>MAY KLEINSTKLAVIERE PIANOS · FLÜGEL</p> <p>in verschiedenen Holz- und Stilarten</p> <p>PIANOFABRIK BERNHARD MAY Bin.-Neukölln, Maybachufer 40-42, Tel. 60 22 60</p>	<p>MODELL V 7$\frac{1}{4}$ Oktv.</p> <p>Eine glückliche Synthese zwischen edler, moderner Form — handwerk- licher Wertarbeit und hervorragen- dem Klangvolumen</p>	
--	--	--

	<p>Erich W. Schweizer</p> <p>DAS SPEZIALHAUS FÜR ORIENT- UND DEUTSCHE TEPPICHE GARDINEN · LINOLEUM CHARLOTTENBURG · BISMARCKSTR. 5 GEGENÜBER DEM SCHILLER-THEATER</p>	<p>RUF: 34 47 31</p>
--	---	-----------------------------



*Wieviel schöner ist das Leben,
wenn wir einen **Hammer** heben!*



Der Weinbrand für Sie!



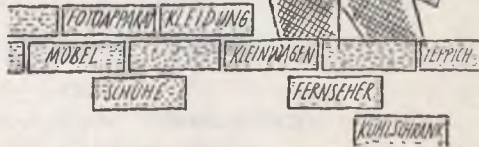
**QUALITÄTS-
PELZE**

KÜRSCHNER-INNRUNG
BERLIN

GEMÄSS DEN VEREINBARUNDEN DER
**Interessen-Gemeinschaft
Berliner-Kürschnermeister**

PATRIMONIO UC

DEN
WOHLSTAND
WEISE
AUFBAUEN
MIT
WKV-
KREDIT!



WKV-SHECKS für kleinere Anschaffungen (3-8 Raten)

WKV-LANGFRISTSCHHEINE für größere Anschaffungen (6-24 Raten)

Bitte lassen Sie sich in unseren Geschäftsstellen beraten:

WKV WAREN-KREDIT-BANK GMBH

CHARLOTTENBURG WILMERSDORFER STR. 113

NEUK. KARL-MARX-STR. 100 · STEGLITZ HUBERTUSSTR. 14, ECKE SCHLOSS-STR.
SPANDAU MARKT 12 · WEDDING MÜLLERSTR. 32, GEGENÜB. BEZ.-AMT

Das Zeichen der guten Fachgeschäfte



Foto: Schmitt, Trier
PETER ROTH-EHRANG



Foto: v. Jaanson
TOMISLAV NERALIC

PATRIMONIO

PIANOS • FLÜGEL • KLEINMUSIKINSTRUMENTE
NOTEN • SCHALLPLATTEN-STEREO

Vertr. der Firmen: Bechstein, Blüthner, Grotrian-Steinweg,
Manthey, Neupert, Schimmel, Steinway & Sons u. a.
Deutsche Grammophon, Electrola, Polydor, Telefunken u. a.

Fillialen in Düsseldorf und Frankfurt a. M.



Inh.: DR. A. KAISER
BERLIN - STEGLITZ
SCHLOSS-STR. 34 • RUF 722040

Büttner-Kaffee - ein Begriff für Berlin!

aus dem Büttner-Haus am Wittenberg Platz • Tel. 24 17 57/58

Rheinische Winzerstuben

Hardenbergstraße 29a • am Zoo • Telefon 13 26 31
Berlins histor. Vergnügungsort • Gewitter am Rhein • Tischtelefone
— KINDL-BIERKELLER —

Seit 1899





SCHLOSS WACHENHEIM

Leht



8 Okt Kempinsky
9 1/2 - 10

Kennen Sie mich?

Pension Brinn - Schillerstrasse 10



**... den Konzertsaal
der Hochschule für Musik?**

Meine Front zur Hardenbergstraße ist modern und ganz aus Glas. Die Berliner nennen mich „Musik-Aquarium“ oder „Bahnhof Hindemith“, aber nur — aus lauter Liebe. Ich bin ein Mittelpunkt des musischen Berlin. Doch schauen Sie einmal hinüber zu meiner Nachbarin, der Berliner Bank. Auch sie ist ein Schnittpunkt des Berliner Lebens. Durch ihre Adern pulsieren die Geldströme, die der Berliner Wirtschaft immer neuen Antrieb geben. Ihr werden Einlagen und Sparguthaben anvertraut, aus denen sie Kredite gibt. Tausende bedienen sich ihrer Einrichtungen und ihrer weltweiten Verbindungen. Moderne Sachlichkeit dort wie hier: Wir beide sind ein Stück modernes Berlin.

BERLINER BANK

überall in Berlin