

Von Opernferden und künstlichen Walzern

Autor(en): **Blaukopf, Kurt**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Nebelspalter : das Humor- und Satire-Magazin**

Band (Jahr): **87 (1961)**

Heft 9

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-500217>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kurt Blaukopf



Von Opernpferden und künstlichen Walzern

Bernard Shaw sagte einmal zu dem Geiger Joseph Szigeti: «Achten Sie darauf, jeden Tag wenigstens eine einzige falsche Note zu spielen. Ihr Spiel ist zu vollkommen. Das verträgt unsere unvollkommene Welt nicht.»

Seither hat sich in unserer Kunstwelt manches geändert. Perfektion ist alles. Makellose Fernsehaufzeichnungen und Schallplatten bestimmen das ästhetische Ideal. Der im Herbst 1960 verstorbene Dirigent Dimitri Mitropoulos pflegte eine Geschichte zu erzählen, die das treffend illustriert. Nach einem Konzert in New York, das Mitropoulos geleitet hatte, kam ein junger Mann auf den Dirigenten zu, um ihn zu beglückwünschen: «Maestro, es war herrlich! Fast so schön wie Ihre Schallplatte!»

Meisterlich wird die Perfektionsmethode in einigen deutschen Televisions-Opern angewendet. Die Sänger spielen zuerst ihre Rollen für die Kameras und liefern den Ton dann in einem zweiten Arbeitsgang («Playback») nach. Das sei, so sagt man, realistischer. Doch wie seltsam mutet es an, wenn wir einen Tenor in gebückter Haltung auf dem Bildschirm sehen, der einen Hochtönen produziert, welcher einen Brustkasten voller Luft erfordert! Solch artistische Tricks sind auf der Theaterbühne nicht möglich. Die Sängerin der Violetta muß auch in der Sterbeszene von Verdi's «Traviata» mit Bruststimme singen und muß dem Publikum auch optisch verraten, daß sie noch bei Stimme ist, obgleich sie eine Lungenkranke in Agonie zu spie-

len hat. Im Fernsehen aber kann man diesen Widerspruch – von dem die Oper lebt – beseitigen. Die Oper stirbt am perfekten Realismus.

Kunst hat mit der von den Massenkommunikationsmitteln geforderten Perfektion nichts zu tun. Wir wollen und sollen den Kampf des Künstlers mit der Materie miterleben. Perfektion um jeden Preis ist nicht nur unerträglich, wie Shaw meinte, sondern auch langweilig. Ein amerikanischer Pianist verriet mir vor einiger Zeit: «Wenn ich in einem Konzert nicht irgendwann einmal unabsichtlich danebengreife, dann tue ich's, zumindest einmal absichtlich. Das wirkt menschlicher und ich spüre gleich, wie vom Publikum eine Welle der Sympathie zu mir strömt.»

Wir schätzen uns glücklich, daß die Technik der Kunst vollkommeneren Wirkungen ermöglicht als je zuvor. Wer aber registriert die Verluste, die die Technik der Kunst zugefügt hat? Welcher Regisseur wollte heute noch wagen, den Tenor als Rienzi im dritten Akt von Wagners Oper auf die Bühne reiten zu lassen? Das Schlachtroß des Tribuns könnte ein von Wagner nicht vorgesehenes Ding fallen lassen. Unsere Großeltern nahmen das noch hin und entrüsteten sich keineswegs darüber, daß aus der Kulle eine im Personenverzeichnis nicht genannte Gestalt mit Schaufel und Besen erschien, um den Stall wieder zu reinigen, während Rienzi seine Arie sang.

Das Risiko heldischer Auftritte hoch zu Ross wollte man schon vor einem halben Jahrhundert vermeiden. Kein Wunder, daß der Walkürenritt das größte Problem dieser Art darstellte: man brauchte je einen Stallburschen samt Schaufel und Besen für Helmwig, Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Sigrune, Roßweiße, Grimgerde und Schwertleite. Bei der Uraufführung der «Walküre», die 1870 in München stattfand, hat man nicht nur die Reinigung, sondern auch die szenische Darstellung reitkundigen Doubles überlassen: acht junge Stallknechte, als Walküren geklei-

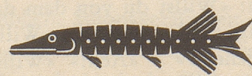
det, sprengten über dicke Teppiche. Ihr gespenstisch lautloser Ritt soll von ungewöhnlicher Wirkung gewesen sein.

Was auch immer die Teppiche dabei abbekamen – es war lange nicht so schlimm wie das Malheur, das die Technik später anrichten konnte. In seinen Erinnerungen erzählt ein Beleuchter namens Fritz Brinkmann vom ersten Versuch an einem deutschen Provinz-Theater, den Walkürenritt durch eine Projektion darzustellen:

Diese Projektion hätte meiner jungen Theaterlaufbahn leicht ein jähes Ende bereiten können. Als letzte der Walküren reitet Brünnhilde, Siegelinde vor sich, liegend durch die Lüfte. Ich traute meinen Augen nicht, wie das Streitroß Grane, mit seiner Kehrseite voraus, angebraust kam! Zum Glück gibt das Orchester beim Walkürenritt sein Bestes her, und so wurde das aufkommende Gelächter im Publikum erstickt. Der Direktor, der für diese Aufführung den Projektionsapparat und die Diapositive neu gekauft hatte, war mir für den Rest der Spielzeit nicht mehr sehr zugetan.

Dies dürfte wohl die einzige Vorstellung der «Walküre» gewesen sein, bei der das Publikum in die chromatischen Lachgänge der Walküren («ha, ha, ha, ha») einstimmt. Ich denke bei den Lachsälven, die Wagner hier komponiert hat, nun nie mehr an die albernen Witze, mit denen sich die Walküren selbst erheitern, sondern nur noch an das in den Projektionsapparat verkehrt eingeführte Diapositiv. Es steht als Symbol am Anfang einer technischen Kunstepoche. Es dient dem Mann im Tonleitstand als Warnung, das Tonband mit den elektronischen Klängen, die zu moderner Ballettmusik verwendet werden, nicht etwa in umgekehrter Richtung abzuspielen, denn obgleich das Publikum den Unterschied nicht immer merken würde, könnte das doch die Tänzer irritieren.

Den größten Triumph der Technik auf musikalischem Gebiet kündigt uns der Konstrukteur des an der Universität Princeton errichteten



Seit Jahrhunderten

gediegene Gastlichkeit
gepflegte Geselligkeit

Hotel Hecht St. Gallen

Kenner fahren

DKW!



Neueste Verstärkeranlage

Apparates zur Erzeugung synthetischer Musik an. Professor Harry Olson ist der Meinung, daß es ihm mit Hilfe seines «Electronic Music Synthesizer» bald gelingen würde, die Stimme Carusos oder das Klavierspiel Paderewskis synthetisch herzustellen. Einige Beispiele solch synthetischer Musik hat Olson sogar schon geliefert. Doch man sollte daraus noch nicht schließen, daß auf diese Weise originale Kunstschöpfungen entstehen können. Ja, ich glaube nicht einmal, daß es diesem Apparat gelingen könnte, auch nur einen einzigen Walzer von Johann Strauß so zu spielen, wie wir ihn hören wollen. Ich bin bescheiden. Ich wähle nicht Bachs «Kunst der Fuge» oder Beethovens Neunte als Beispiel. Nein, nur einen simplen Walzer im Dreivierteltakt. Was gäbe es einfacheres als Musik, die immer wieder in drei Vierteln abrollt? M-ta-ta, M-ta-ta ...

Leider (oder Gott sei Dank) sind aber die drei Viertel des Walzertaktes nicht ganz gleich. Das weiß jeder gute Tänzer und das weiß jedes Orchester, das Wiener Walzer gespielt hat. Es gibt da irgend ein Geheimnis im Walzertakt, das man erfüllen, doch kaum beschreiben kann. Ein deutscher Professor hat sich einmal daran gemacht, dieses Geheimnis zu untersuchen. Hier ist eine genaue Beschreibung des Walzertaktes, wie H. W. Waltershausen sie

in seiner «Kunst des Dirigierens» gibt:

Dem agogischen Druck auf den Hauptschwerpunkt hin folgt ein Schub in den Raum hinein, der bereits der Abtaktigkeit angehören würde. Grund- und Konfliktschwerpunkt sind also hier durch eine kräftig ansteigende agogische Spannungsbeschleunigung verbunden. Der Schlag schiebt hier beim Niedergehen den Schwerpunkt in die zweite Takteinheit hinüber; der Niederschlag akzentuiert zwar schon, aber der durch das Durchdrücken entstehende zweite, stärkere Akzent mündet dann in einen Rückprall, der allerdings um so kräftiger ist und deshalb beim Walzerdirigenten oft

das Aussehen hervorbringt, als erscheine hier so etwas wie ein schwerpunktbelasteter Leicht-Schwer-Schlag. Das ist das ganze Geheimnis.

Ich bin sicher, daß jeder Musikfreund nach der Lektüre dieser Erläuterung das ganze Geheimnis des Walzertaktes verstehen wird. Und welcher Dirigent sollte noch Schwierigkeiten haben, den Takt des Walzers «An der schönen blauen Donau» zu schlagen, da doch nun die D-Dur-Folge des ersten Walzertaktes so klar umschrieben ist. Er muß bei jedem Ton der Melodie nur rasch mitdenken: das D hat einen agogischen Druck und liefert den Hauptschwerpunkt, das Fis schiebt sich mit Spannungsbeschleunigung in den Raum hinein und das A ist ganz einfach ein schwerpunktbelasteter Leicht-Schwer-Schlag. Das muß sich der Dirigent bei jedem M-ta-ta eben immer rasch durchdenken. Wer diese systematische Gedankenarbeit im Dreivierteltakt nicht leisten will, der lasse die Hände vom Taktstock und überlasse das Musizieren den von schnell denkenden Elektronengehirnen gesteuerten Musikmaschinen. Das Bündnis von deutschsystematischer Musikwissenschaft und amerikanischer Musikelektronik wird uns dann den perfekten Walzer beschaffen. Ja, die Regelungstechniker versichern mir sogar, daß es ihnen möglich sei, in ihre Automatik Schaltmechanismen einzu-

bauen, die der sonst makellosen Musik zu jedem gewünschten Prozentsatz von falschen Noten verhelfen. Während also Virtuosen dann und wann ihr Konzertprogramm wirklich ohne Fehler absolvieren, könnte die Musikmaschine mit ihren mitkonstruierten Fehlern immer einen weit menschlicheren, unvollkommeneren Eindruck erwecken. Es beruhigt auch einigermaßen, daß es möglich ist, einen Apparat zu konstruieren, der ein geradezu stümperhaftes Klavierspiel von sich gibt. Damit wäre endlich Ersatz geboten für jene «klavierspielende höhere Tochter», die zur Kultur des 19. Jahrhunderts gehörte und die wir heute so sehr vermissen.



DER SCHOKOLADEN-KNIGGE
Steck für Deine Fahrt, die rasche,
Tobler-Schoggi in die Tasche.

Dein Herz wählt



6



«Muss die Hausfrau sich zuweilen»,
Heisst ihr Radio-Kommentar,
«Mangels Zeit sich sehr beeilen,
Wählt sie ihn, das ist doch klar!»



Tilsiter

Me weiss mit ihm, wora me-n-isch.
Drum ghört Tilsiter uf e Tisch!

